10 ГЕНИЕВ ЖИВОПИСИ

Гойя
Рубенс
Тициан
Микеланджело

Леонардо да Винчи
Рембрандт
Пикассо
Ван Гог
Дюрер
Босх

FOLIO

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Герои этой книги – 10 великих художников, 10 гениев, которые видели мир не так, как другие люди, и говорили о нем не словами, а цветом, образом, колоритом, для которых живопись явилась «страстным молчанием». Что же делает человека великим? Где то единственное, что поднимает его над другими людьми, оставляя потомкам понимание их величия? Что общего у героев книги? Ван Гог был беден как церковная мышь, Пикассо оставил миллионное наследство. Дюрер остался бездетным, у Рубенса было пятеро детей. Микеланджело никогда не женился, у Рембрандта было две любимых жены, Босх всю жизнь провел в родном городе, Гойя не любил сидеть на месте. Знаменитые мастера предстают перед читателем не как абстрактные великие имена, а нормальными живыми людьми, которым свойственны те же радости и горести, что и обыкновенным смертным. Ну, а выделило их из толпы и приподняло выше пересудов и сплетен только одно – их безграничная преданность искусству и огромный труд. Не они вели искусство за собой. Оно подчинило их себе, заставило служить Вечному и сделало их великими…

- Оксана Балазанова
  - От автора
  - Объять необъятное – Леонардо да Винчи
  - Почетный профессор кошмаров – Иеронимус Босх
  - Настежь открытая дверь – Альбрехт Дюрер
  - Человек о четырех душах – Микеланджело Буонарроти
  - Тициан
  - «Король живописцев и живописец королей»
  - Рембрандт Харменс Ван Рейн
  - Неистовый Сордо – Франсиско Гойя
  - Максималист из Нюэнена – Винсент Ван Гог
  - Пабло Пикассо

Оксана Балазанова
10 гениев живописи

От автора

Знаете ли вы, дорогие читатели, что было самой сложной задачей автора при составлении этого сборника? Выбрать те самые десять имен, которые можно назвать действительно великими. Сюда не попало много великолепных мастеров, вполне достойных этого списка. Здесь нет Рафаэля Санти – олицетворения идеального человека Возрождения для его современников. Нет незаслуженно забытого Жоржа де Латура, чьи картины, несмотря на пережитую страшную чуму, когда люди от голода ели друг друга, поражают внутренним светом. Нет певца Гималаев, человека-легенды Николая Рериха. Нет немцев Лукаса Кранаха-старшего и Ганса Гольбейна, американца Рокуэлла Кента, норвежца Эдварда Мунка, англичанина Томаса Гейнсборо. За пределами этой книги остались лучший художник Польши Ян Матейко и чешский Йозеф Манес. Здесь нет Рублева, Верещагина, Врубеля, Куинджи, Айвазовского, Шишкина, Сурикова, Левитана, Брюллова. Не попали сюда и украинские Труш и Пимоненко, которых почти не знают за рубежом. Чтобы облегчить свой выбор, автор проделал небольшой эксперимент: попросил нескольких знакомых назвать навскидку, не раздумывая, несколько имен живописцев. После чего поинтересовался, что именно, кроме названия картин, они знают об этих художниках. Как же мало этих знаний оказалось! Даже о самых знаменитых.

Великие творцы! Что делает человека великим? Где то единственное, что поднимает его над другими людьми, оставляя потомкам понимание их величия? Что общего у героев нашей книги? Ван Гог был беден как церковная мышь, Пикассо оставил миллионное наследство. Дюрер остался бездетным, у Рубенса было пятеро детей. Микеланджело никогда не был женат, у Рембрандта было две любимых жены. Босх всю жизнь провел в родном городе, Гойя не любил сидеть на месте.

Автор не стремился создавать новые гипотезы или разыскивать неизвестные данные по архивам и подвалам. Открытий вы в этой книге не найдете. О каждом из ее героев создан уже не один труд. Автор просто хотел снять с пьедестала, приблизить к вам, дорогие читатели, тех, кого мы привыкли воспринимать лишь как абстрактные великие имена, показать их нормальными живыми людьми, которым свойственны те же радости и горести, что и обыкновенным смертным. Ну, а выделило их из толпы и приподняло выше пересудов и сплетен только одно – их безграничная преданность искусству и огромный труд. Не они вели искусство за собой. Оно подчинило

их себе, заставило служить Вечному. И тогда за ними пошли другие.

Оксана Балазанова

Объять необъятное – Леонардо да Винчи

«И, увлекаемый жадным своим влечением, желая увидеть великое смешение разнообразных и странных форм, произведенных искусной природой, среди темных блуждая скал, подошел я к входу в большую пещеру, пред которой на мгновение остановясь пораженный, не зная, что там, дугою изогнув свой стан и оперев усталую руку о колено, правой затенил я опущенные и прикрытые веки. И когда, много раз наклоняясь то туда, то сюда, чтобы что-нибудь разглядеть там в глубине, но мешала мне в том великая темнота, которая там внутри была, пробыл я так некоторое время, внезапно два пробудились во мне чувства: страх и желание; страх – пред грозной и темной пещерой, желание – увидеть, не было ли чудесной какой вещи там в глубине».

Леонардо да Винчи

Обойти молчанием титаническую фигуру Леонардо в книге о великих художниках невозможно. Но что нового можно сказать после десятков прекрасных статей, романов, исследований и очерков, написанных об этой уникальной личности? Пожалуй, самое правильное – дать слово наиболее цитируемым авторам:

ДМИТРИИ МЕРЕЖКОВСКИЙ – «Леонардо да Винчи (Воскресшие боги)».

ИГОРЬ ДОЛГОПОЛОВ – 30 рассказов о художниках.

ФРАНК ЗЁЛЬНЕР – книга «Leonardo», TASCHEN-2000 (перевод с англ.).

ДЖОРДЖО ВАЗАРИ – «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих».

РОБЕРТ УОЛЛЕИС – монография «Мир Леонардо»
ЛЕВ ЛЮБИМОВ – «Искусство Западной Европы».
М. Н. СОКОЛОВ – статья «Леонардо да Винчи».

К концу жизни – а Леонардо прожил шестьдесят семь лет – не так уж мало – самые скрупулезные исследователи обнаружили не более двадцати работ, которые можно приписать кисти мастера. Да и то, многие из картин и портретов остались незаконченными. Поразительный итог, если вспомнить о поистине вулканической плодовитости мастеров такого класса – Рафаэля, Тициана, Рубенса, Рембрандта. И при этом никто не оспаривает его титула – универсальный гений Возрождения. Так почему же он гений?

Современники так описывают Леонардо: он был хорош собой, пропорционально сложен, изящен, с привлекательным лицом. Одевался щегольски, носил красный плащ, доходивший до колен, хотя тогда в моде были длинные одежды. Прекрасная борода, вьющаяся и хорошо расчесанная, ниспадала до середины груди. Блистательной наружностью, являвшей высшую красоту, он возвращал ясность каждой опечаленной душе, а своими словами мог заставить любое упрямство сказать «да» или «нет». Своей силой он смирял любую неистовую ярость и правой рукой гнул стенное железное кольцо или подкову, как будто сделанные из свинца. Он останавливал на всем скаку самых горячих коней; его тонкие, почти женственные пальцы, как воск, сгибали пополам золотые флорины и дукаты.

В одном из каменных домов городка Винчи, расположенного в горах Тосканы, 15 апреля 1452 года родился, пожалуй, самый многогранный гений – Леонардо. В рассказе о происхождении Леонардо многое из области легенд. Но традиционно это представляют так:

Однажды весной 1451 года молодой флорентиец Пьетро ди Анхиано да Винчи, нотариус в четвертом поколении, землевладелец, состоятельный горожанин с титулом «синьор», приехав погостить из Флоренции к отцу на виллу, познакомился с юной красавицей, то ли служанкой, то ли трактирщицей Катариной. Юноша слыл покорителем женских сердец. Ему было двадцать четыре года; он щегольски одевался, был красив, ловок, силен и, как положено юристу, умел красиво говорить. Катарина не устояла.

В момент рождения Леонардо Пьетро было 25 лет. Он прожил еще 50 лет, трижды стал вдовцом и незадолго до смерти успел жениться в четвертый раз. После Леонардо у него родилось еще одиннадцать детей. Последний появился в год его смерти. В 30 лет он переехал во Флоренцию, имел свое дело и был уважаем в

среде аристократов. С Леонардо особых проблем не было – в те времена побочных детей не стыдились, почти всегда воспитывали наравне с законными и даже нередко оказывали им предпочтение. Известно, например, что папа Александр VI Борджиа качал на святейших коленях четырех собственных детей.

Леонардо был сразу признан отцом, крещен в его присутствии, но мальчика с матерью отправили в деревню недалеко от Винчи. Отец женился на девушке из почтенной семьи, с хорошим приданым, которая, правда, оказалась бесплодной.

Вскоре Катарину наспех выдали замуж за какого-то поденщика с приданым в тридцать флоринов.

Когда Леонардо исполнилось четыре с половиной года, отец забрал его в Винчи, где ребенок сразу оказался на попечении большой семьи: дедушки Анхиано, бабушки Лючии, отца, дяди Франческо, приемной матери. В налоговом реестре 1457 года он назван «незаконным сыном Пьетро».

Поначалу дед, мессир Анхиано, сам учил внука. Но когда мальчику исполнилось семь лет, его отдали в школу при церкви Св. Петрониллы, рядом с Винчи. Однако латинская грамота не пошла ему в прок.

Неподалеку от Винчи флорентийский зодчий Биаджио да Равенна, ученик великого Альберти, строил большую виллу для синьора Пандольфо Ручеллаи. Именно он научил Леонардо первоосновам арифметики, алгебры, геометрии, механики. Когда мальчику исполнилось тринадцать лет, отец взял его из Винчи в свой дом во Флоренцию. С тех пор Леонардо редко посещал родной городок.

Дела нотариуса Пьетро да Винчи процветали. Сделавшись доверенным богатого монастыря Святейшей Аннунциаты и многих других учреждений, мессир Пьетро преумножал свое богатство, приобретал новые участки, дома, виноградники в окрестностях Винчи, не меняя прежнего скромного образа жизни.

Когда умерла его первая жена, Альбьера Амадори, тридцативосьмилетний вдовец, быстро утешившись, женился на совсем молоденькой прелестной девушке, почти ребенке. От второй жены у него тоже не было детей. В это время Леонардо жил с отцом во Флоренции, в нанимаемом у некоего Микеле Брандолини доме. Мессир Пьетро намеревался дать своему незаконнорожденному первенцу хорошее воспитание, не жалея на это денег.

В более поздние годы Леонардо увлекала ботаника, геология, наблюдения за полетом птиц, игра солнечного света и тени, движение воды. Все это свидетельствовало о его

любознательности и о том, что в молодости он много времени проводил на свежем воздухе, прогуливаясь по окрестностям городка. Винчи располагается на склоне горы Монте Альбано, одной стороной спускаясь в долину Арно, где лежит Флоренция. Другой стороной городок поднимается вверх, к скалам. На склоне горы, там, где позволяли условия, крестьяне распахивали небольшие поля и разбивали виноградники, которые обрабатывали мотыгами. Воздух был так чист, и из Винчи можно было видеть поверх гор Средиземное море. Это стало неизменным фоном картин Леонардо.

Среди более семи тысяч страниц рукописей и рисунков художника, сохранившихся до наших дней, нет ни одной, которая касалась бы его юности. У него вообще чрезвычайно мало заметок, имеющих отношение к собственной жизни. Однажды, излагая на бумаге теорию формирования рек, он обронил название деревни, в которой жил в детстве – Анхиано, – и тут же зачеркнул это слово.

Образование Леонардо, очевидно, получил такое, как всякий мальчик из хорошей семьи, живущий в маленьком городке: чтение, письмо, начала математики, латынь. Латынь никак ему не давалась, он вынужден был бороться с ней до конца своих дней: большая часть книг, представлявших для него ценность, была написана именно на этом языке, хотя эпоха Возрождения дала сильнейший толчок использованию народного итальянского языка в литературе и ко времени смерти Леонардо на итальянском было опубликовано множество книг. Он прекрасно сознавал недостатки своего образования, отсутствие в нем системы и глубины и впоследствии чувствовал необходимость защищаться от безымянных критиков, которые говорили, что он «не эрудит».

Его почерк удивителен. Леонардо писал справа налево, буквы перевернуты так, что текст легче читать с помощью зеркала. Имеется множество версий, почему он писал именно таким образом. Одна из них гласит, что Леонардо хотел защитить свои научные идеи от любопытствующих, другая – что он был еретиком и постоянно жил в страхе разоблачения и наказания. Однако на самом деле да Винчи был еретиком не больше, чем многие другие люди его времени, к тому же не стремился скрывать свои идеи, даже наоборот, при возможности публиковал их. Наиболее логичное объяснение его почерка следующее: Леонардо был левшой и ему было просто удобнее так писать. При необходимости, например, когда он обращался к кому-то с письмом или давал письменные указания, Леонардо мог писать, как и все прочие. Таких людей – одинаково владеющих обеими

руками, медицина называет амбидекстерами (от лат. ambo – оба и лат. dexter – правый). Так бывает, когда одинаково хорошо развиты оба полушария мозга – и правое, и левое. Может быть, этим и объясняется универсальность Леонардо в различных областях человеческого знания?

Леонардо приобщился к науке, поскольку сблизился с Паоло даль Поццо Тосканелли – крупнейшим итальянским географом, физиком и естествоиспытателем, математиком и астрономом. Мудрый Тосканелли сумел разглядеть в юном Леонардо талант обнаруживать связи между наукой и искусством, талант, который в дальнейшем сделал этого человека бессмертным.

Отец не стеснял его, только советовал выбрать какое-нибудь доходное занятие. Видя, что он постоянно лепит или рисует, мессир Пьетро отнес некоторые из этих работ в боттегу – так назывались мастерские художников – своему старому приятелю, золотых дел мастеру, живописцу и скульптору Андреа дель Верроккьо.

Верроккьо – сын бедного кирпичника, был старше Леонардо на семнадцать лет и похож скорее на обыкновенного флорентийского лавочника, чем на великого художника.

Боттега Верроккьо была известна своими учениками. В ней работали такие великие художники, как Перуджино, Боттичелли. С ними учился и молодой Леонардо. Обычно ученики поступали к мастеру в возрасте 14 лет, служили лет 6, после чего им позволялось вступить в гильдию живописцев Святого Луки и обзавестись собственной мастерской.

Годы учебы летели незаметно. Леонардо радовал своего учителя успехами, и вот настал момент, когда маэстро привлек ученика к участию в работе над композицией «Крещение Христа», в которой Верроккьо поручил да Винчи написать фигуру ангела.

Здесь пришла пора рассказать один из самых старинных рассказов о жизни Леонардо. Он очень похож на правду, потому что в нем упоминается о таких качествах Леонардо, по поводу которых точно известно, что он ими обладал: необычайная наблюдательность, богатейшее воображение и способность отделять себя от окружающего мира. В этой истории рассказывается, как однажды к отцу Леонардо подошел крестьянин из его поместья и показал круглый щит, вырезанный им из древесины фигового дерева. Он попросил мессира Пьетро взять этот щит с собой во Флоренцию для того, чтобы какой-нибудь художник там его расписал. Мессир Пьетро был обязан этому крестьянину: тот был замечательным птицеловом и рыболовом и поставлял дичь и рыбу семейству Пьетро. Мессир Пьетро согласился. Но вместо того чтобы передать щит

профессиональному художнику, он отдал его Леонардо, который по такому случаю «стал думать, что бы ему изобразить, и решил нарисовать голову Медузы, да так, чтобы напугать зрителей. Он натаскал в подвал ящериц, пиявок, гусениц, змей, бабочек, кузнечиков, летучих мышей и прочих подобных тварей и создал, глядя на них, изображение ужасного чудища, выползающего из глубины мрачной пещеры. Из разверстой пасти чудища струился яд, из глаз вырывался огонь, из ноздрей валил дым… Леонардо был так поглощен своей работой, что не замечал зловония, которое распространяли мертвые твари, принесенные им в жертву искусству». Тем временем мессир Пьетро забыл о щите. Когда Леонардо, закончив работу, внезапно, безо всякого предупреждения показал щит отцу, тот так испугался, что попятился. Леонардо остановил его и сказал: «Работа получилась такой, как я хотел. Теперь унеси ее. Она производит впечатление».

Мессир Пьетро от души похвалил сына. Но после этого купил у старьевщика щит с нарисованным на нем пронзенным сердцем и отдал крестьянину, который был ему благодарен до конца своих дней. А работу Леонардо отец, ничего не рассказывая ему, отвез во Флоренцию и продал купцам за сто дукатов. История умалчивает о том, что сделал мессир Пьетро с вырученной сотней, вероятно, Леонардо получил за свою работу только отцовское одобрение. Очевидно, отец и сын не были близки, и много лет спустя, когда старик умер, Леонардо едва упомянул об этом в одной из своих записных книжек, в которые он обычно заносил научные наблюдения.

«9 июля 1504 года, в среду в семь часов, умер мессир Пьетро да Винчи, нотариус, во дворце Подеста, мой отец, в семь часов. Ему было восемьдесят лет, и он оставил десятерых сыновей и двоих дочерей». Бесстрастность этой заметки подчеркивается еще и тем, что Леонардо как будто в рассеянности дважды повторяет: «в семь часов» и ошибается в возрасте отца на три года.

Наиболее серьезная и детализированная работа о Леонардо да Винчи принадлежит Джорджо Вазари, который не мог лично знать Леонардо: когда тот умер, Вазари было только 8 лет, а первое печатное издание его «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» появилось в 1550 году, тридцать один год спустя после смерти Леонардо, когда великий художник стал уже легендой. Однако Вазари был неутомимым исследователем. Он разыскал множество учеников мастера и его знакомых. Всеми силами стремился описать жизнь великого Леонардо как можно точнее.

«Люди видели это (Божий дар) в Леонардо да Винчи, – пишет

Вазари. – Его красоту невозможно было преувеличить, каждое его движение было грациозно само по себе, а его способности были столь невероятны, что он мог с легкостью преодолевать любые трудности». Его сила была такова, добавляет Вазари, что «правой рукой он мог согнуть дверную колотушку или подкову, как будто они были из свинца». Что же касается темперамента, то биограф приписывает Леонардо «мужество и высоту духа поистине королевские». И хотя не сохранилось ни одного портрета художника в молодости, судя по описаниям, он был, как все тосканцы, высок, хорошо сложен, темноволос.

Вазари замечает, что Леонардо «мог петь и божественно импровизировал» на лире – сочетание занятий музыкой и изобразительным искусством вообще было очень распространено в эпоху Возрождения. «Умение Леонардо вести беседу привлекало к нему все сердца, и хотя он не обладал никакой собственностью и работал немного, все же он держал слуг, а также лошадей, к которым всегда был неравнодушен. Воистину он любил всех животных… Часто, проходя мимо рынка, на котором продавали птиц, он возвращал пленницам утраченную свободу, выпуская их всех из корзин, а торговцу платил запрашиваемую цену». В письме одного флорентийского знакомого да Винчи высказано предположение, что именно эта любовь и привела Леонардо к вегетарианству. Он был весьма неравнодушен и к красивой одежде, ко всякого рода розыгрышам и затеям. Согласно Вазари, «он часто высушивал бычьи кишки, так что они становились совсем маленькими и могли уместиться на ладони. В то же время в одной из комнат он держал кузнечные мехи, с помощью которых мог надуть кишку до такого размера, что она заполняла собой всю комнату (которая была довольно большой), заставляя присутствующих разбегаться по углам».

Судя по описанию Вазари, Леонардо был общительным молодым человеком, певцом, лютнистом, искусным собеседником. Однако при этом биограф не мог знать, что происходило в голове изображаемого им человека. «Если ты одинок, то полностью принадлежишь самому себе, – писал Леонардо позже. – Если рядом с тобой находится хотя бы один человек, то ты принадлежишь себе только наполовину или даже меньше, в пропорции к бездумности его поведения; а уж если рядом с тобой больше одного человека, то ты погружаешься в плачевное состояние все глубже и глубже». Тот Леонардо, которого видели окружающие, был всего лишь приятной маской; на самом деле он был более чем одиноким человеком.

Надо сказать, что флорентийцы испытывали к живописцам гораздо больше почтения, чем жители других городов-государств.

Например, Джотто, живший за сто восемьдесят лет до Леонардо, уже пользовался большим почетом. В 1400 году писатель-флорентиец Филиппо Виллани отстаивал точку зрения, согласно которой изящные искусства находятся в одном ранге со «свободными» искусствами, то есть с математикой и философией.

Однако средневековое представление о художнике как о простом ремесленнике не было полностью изжито во времена ученичества Леонардо. Он, как и любой другой человек его времени, стремился повысить свой общественный статус. Его произведения, личность и интеллект были уникальны.

Леонардо стал подмастерьем у Андреа дель Верроккьо, одного из самых знаменитых в Италии художников. Несмотря на то, что этого мастера превзошел его ученик, следует признать, что он был человеком большого и чрезвычайно многогранного таланта: превосходный скульптор и бронзолитейщик, опытный ювелир, рисовальщик костюмов и флагов, устроитель празднеств. Заказы на все эти виды работ приходили в большую мастерскую Верроккьо во времена ученичества Леонардо. Заказывали бюсты и портреты флорентийцев; картины «Благовещение», «Крещение Христа», множество «Мадонн»; резные саркофаги для Медичи; бронзовые статуи «Давид», «Фома Неверующий», «Мальчик с дельфином», который и сегодня украшает Флоренцию; величественную конную статую Коллеони в Венеции. В мастерской также отлили огромный медный шар и крест и подняли на купол Флорентийского собора. Здесь готовились пышные придворные торжества в честь визита во Флоренцию Галеаццо Мария Сфорца, герцога Миланского. Верроккьо, по словам Вазари, «никогда не сидел без работы. Он всегда трудился либо над какой-либо статуей, либо над живописным полотном; он быстро переходил от одной работы к другой, только бы не терять формы».

Отношения между Леонардо и Верроккьо были, по-видимому, сердечными, хотя Леонардо никогда не упоминал о своем учителе в записных книжках. Он жил в доме Верроккьо и продолжал там жить уже после того, как был принят в гильдию Святого Луки в 1472 году в возрасте двадцати лет. Когда Леонардо был подмастерьем, то, следуя обычному порядку, занимался растиранием красок и другой черной работой. Постепенно, по мере накопления опыта и совершенствования мастерства, ему стали доверять простейшую часть работы, на которую Верроккьо получал заказы. Основам мастерства он учился непосредственно у Верроккьо, однако в мастерской работали старшие и более опытные ученики и подмастерья, например известный Пьетро Перуджино, который был на шесть лет старше Леонардо и у

которого тот наверняка перенял множество приемов. В свою очередь, Леонардо помогал младшим ученикам, таким, как Лоренцо ди Креди, стиль которого так похож на стиль Леонардо, что для различения их работ иногда требуется помощь эксперта.

Недалеко от мастерской Верроккьо находилась соперничающая с ним мастерская Антонио дель Поллайоло. По гравюре Поллайоло «Битва обнаженных» можно сделать вывод, что он был одним из первых художников Возрождения, которые занимались в анатомическом театре, чтобы изучить мускульную систему человека. По всей вероятности, Леонардо часто бывал в мастерской Поллайоло и перенимал его опыт. Он также наверняка имел возможность разговаривать с такими людьми, как Боттичелли и Алессо Бальдовинетти, которые часто прогуливались по городу и на каждом углу затевали оживленные диспуты по вопросам искусства.

Леонардо был окружен произведениями своих предшественников: стоило отойти от мастерской чуть в сторону, и можно было увидеть работы Мазаччо, первого великого художника раннего Возрождения, или современных ему мастеров – Паоло Уччелло, фра Филиппо Липпи и Андреа дель Кастаньо, «Тайную вечерю» которого Леонардо наверняка должен был изучать скрупулезно и с пристрастием. Во Флоренции находились скульптуры и рельефы Донателло и Гиберти. Все эти люди не просто достигли вершин в освоении натуры благодаря изучению анатомии и эмоциональных состояний человека, но и совершенно по-новому подошли к старым религиозным сюжетам. Опираясь на их успехи, Леонардо и другие мастера – Микеланджело, Браманте, Джорджоне, Рафаэль, Тициан – в один прекрасный день возвели сверкающий купол Высокого Возрождения.

Сама архитектура Флоренции могла служить школой для художника. Когда Леонардо приехал в город, баптистерий, колокольня Джотто и Домский собор (Санта Мария дель Фьоре) находились в прекрасном состоянии, а Воспитательный дом, капелла Пацци и купол Домского собора являли собой впечатляющие примеры нового стиля. Дворец Медичи и дворец Ручеллаи строились по абсолютно новым канонам.

Фасад церкви Санта Мария Новелла, апсида церкви Сантиссима Аннунциата и огромный дворец Питти все еще находились в лесах, по которым ученики могли прохаживаться и своими глазами наблюдать за ходом внутренних работ.

Что же касается учебников, то в распоряжении учеников их было несколько. Особой популярностью пользовалось «Руководство мастеру», написанное Ченнино Ченнини в 1390 году. Оно было почти полностью посвящено выработке навыков и

представляло собой что-то вроде свода практических советов, которым ученик должен был следовать. И только во вводной главе содержался материал по общим вопросам искусства, глубоко запечатлевшийся в памяти Леонардо. Годы спустя он воспроизвел его в собственных трактатах: «Этот род деятельности, известный под названием живопись, требует воображения и мастерства кисти, так как призван открывать невидимое, спрятанное в тени видимых предметов, и запечатлевать его с помощью кисти, придавая ясный вид на самом деле не существующему». В подзаголовке к первой главе Ченнини излагает краткое содержание своей книги: «Как рисовать на разного рода поверхностях; как получить множество оттенков черного цвета; как следует хранить горностаевы хвосты (используемые для изготовления кистей), чтобы их не сожрали мыши». Много места он уделяет технике фрески, объясняя художнику, что тот должен смочить и отштукатурить ровно такую площадь на поверхности стены, какую он намеревается разрисовать за день, так как на следующий день он уже не сможет внести в нарисованное никаких изменений. Именно это ограничение заставило Леонардо заняться поисками новых методов настенной живописи: он вдохновлялся самим актом творчества, и ему казалось непереносимым, что он не может вносить изменений в свою живопись, когда хочет. Его позднейшие эксперименты чаще всего приводили к потрясающим результатам, но иногда становились гибельными для картин.

За пятьдесят лет до Леонардо архитектор Филиппо Брунеллески разработал революционные принципы линейной перспективы, благодаря которым пространство, ограниченное живописным полотном или рельефом, могло визуально растягиваться до размеров реального. После открытия Брунеллески, которое быстро переняли Донателло, Мазаччо и Гиберти, живопись не могла оставаться плоскостной и двумерной.

Ученый и архитектор Леон Баттиста Альберти осмыслил идеи Брунеллески на научном уровне и написал трактаты по живописи, скульптуре и архитектуре, с которыми Леонардо наверняка должен был познакомиться. Именно Альберти высказал мысль о том, что, кроме необходимого технического мастерства, современный художник должен обладать также познаниями в геометрии, оптике и перспективе; он должен понимать тайны человеческого тела, потому что «движения тела отражают движения души». Больше всего Альберти занимало соотношение между математикой и искусством. Он чувствовал, что во Вселенной существуют определенные пропорции, которые выражают божественный замысел. Не случайно Леонардо был,

можно сказать, очарован математикой, использовал ее в своих живописных работах и долгие годы считал, что именно в ней содержится ключ ко всем знаниям.

В 1460—1470-е годы во Флоренции жили выдающиеся ученые, которые оказали влияние на формирующийся ум Леонардо. Одним из них был Бенедетто дель Аббако, занимавшийся коммерцией, механикой и инженерным делом. Должно быть, именно идеи Бенедетто пробудили в Леонардо интерес к изобретательству и всяческим механизмам. Как пишет Вазари, Леонардо «был первым (хотя и был очень молод), кто выдвинул проект выкопать соединенный с рекой Арно судоходный канал от Пизы до Флоренции. Он также сделал чертежи мукомольных мельниц, подъемных и других механизмов, которые приводятся в движение силой воды».

Среди других людей, оказавших влияние на Леонардо, можно назвать и Паоло дель Поццо Тосканелли, выдающегося ученого-математика, астронома и врача, сделавшего и несколько открытий в области географии, в процессе изучения соответствующих книг и карт и анализа отчетов путешественников.

Тосканелли верил, что до восточных стран можно добраться, если все время плыть на запад через Атлантику; в 1474 году, за восемнадцать лет до путешествия Колумба, Тосканелли послал ему карту и письмо, в котором убеждал предпринять такую попытку. Насколько тесно общался Леонардо с этими людьми, сказать трудно, но весьма вероятно, что он специально искал их общества. Да Винчи всегда был прямолинеен и неудержим в своем стремлении к знаниям; если кто-то владел интересующими его сведениями, он шел и задавал прямой вопрос. «Пусть маэстро Лука покажет тебе, как умножать корни», – напоминал он себе в одной записке, а в другой писал: «Пусть монах из монастыря Брера объяснит тебе De Ponderibus».

В политической жизни Флоренции Леонардо участия не принимал и, скорее всего, не питал к ней никакого интереса. Флоренция считалась республикой, однако фактически ею управляло семейство Медичи и круг аристократов, группировавшихся вокруг их двора. Главным инструментом власти был банк Медичи, через который протекали все городские деньги, заработанные на производстве мануфактуры, торговле шелком и шерстью, ювелирном деле и изготовлении предметов роскоши. Медичи покровительствовали искусству, но Леонардо не привлекал их внимания. Скорее всего, ему мешала репутация, которую он приобрел еще в ранней молодости и которая с годами только укреплялась: блестящий и многосторонний, но

медлительный и ненадежный, он часто бросал работу неоконченной. Со своей стороны, Леонардо не чувствовал себя при дворе Медичи свободно. Герцоги питали интерес к классической древности. Они забавлялись тем, что облачались в тоги и обращались друг к другу на изысканной латыни, которую Леонардо, не преуспевший в этом языке, считал немного смешной. Как бы то ни было, но правители Флоренции мало что сделали для него.

Если исходить из хронологии его творчества, то мы располагаем мизерным числом точных дат, относящихся к периоду жизни Леонардо между двадцатью и тридцатью годами. Один документ, датированный 8 апреля 1476 года, когда художнику было около двадцати четырех лет, может кое-что сказать (а может и не сказать) о его личности, однако он слишком часто комментировался и к нему очень трудно отнестись объективно. Флорентийские правители в качестве средства поддержания своей власти установили рядом с палаццо Веккьо некий ящик, прозванный барабаном (тамбуро). В этот ящик каждый мог опустить анонимное обвинение, которое расследовалось в том случае, если по нему находились свидетели. В вышеназванный день в тамбуро была обнаружена записка, в которой Леонардо и еще трое молодых людей обвинялись в том, что они занимались любовью с семнадцатилетним Джакопо Сантарелли, служившим в мастерской моделью. Обвинение могло быть продиктовано чьей-то злобой; обвинитель так и не был найден, ни один свидетель не появился, и хотя дело пошло в суд во второй раз спустя два месяца, в конечном итоге все это ни к чему не привело. В наши дни существует тенденция игнорировать этот документ. Однако некоторые обстоятельства жизни Леонардо, его замечания о любви, его отношение к женщинам не позволяют нам так к нему относиться. Давнее обвинение снова и снова приходит на ум.

Через некоторое время после этого события, возможно, между 1476 и 1478 годами, Леонардо открывал собственную мастерскую. Не известно, на какой улице она была и сколько времени просуществовала, но точно установлено, что Леонардо больше не работал у Верроккьо.

Как свидетельствует Вазари, у Леонардо была привычка бродить по улицам в поисках красивых или уродливых лиц, причем уродства, по его мнению, не следовало избегать: он рассматривал уродство как обратную сторону красоты. Художник был «настолько счастлив, когда замечал какое-нибудь забавное лицо, все равно, бородатое или в ореоле волос, что начинал преследовать человека, столь привлекшего его внимание, и мог

заниматься этим весь день, стараясь составить о нем ясное представление, а когда возвращался домой, то рисовал его голову так хорошо, как будто этот человек сидел перед ним».

Леонардо хранил свои впечатления не только в памяти, он всегда носил книжечку для эскизов, которую советовал иметь при себе и другим художникам в своем большом «Трактате о живописи»: «Ты сможешь частенько поразвлечь себя, когда выходишь отдохнуть и прогуляться на свежем воздухе, если будешь наблюдать и делать зарисовки людей, когда они разговаривают, или спорят друг с другом, или смеются, или бросаются друг на друга с кулаками… все это ты запечатлеешь быстрыми штрихами в маленьком карманном альбомчике, который всегда будешь носить с собой. Такие зарисовки нельзя ни в коем случае стирать, их надобно сохранять с крайним прилежанием, потому что существует столько форм и действий, что память не способна их удержать». Этот отрывок может очень хорошо объяснить, почему сохранилось относительно большое количество рисунков Леонардо: он очень редко их выбрасывал. 28 декабря 1479 года Леонардо, должно быть, прогуливался по Флоренции со своим альбомчиком. Ему тогда было двадцать восемь лет без нескольких месяцев. Дата установлена в связи с неким историческим событием. За год до этого дня произошло кровавое, но неудачное покушение на Медичи, предпринятое членами семейства Пацци; и вот теперь один из конспираторов, который в свое время бежал в Турцию, был возвращен во Флоренцию и повешен на одном из общественных зданий. Леонардо увидел тело, отметил сочетание страсти, презрения и ненависти на мертвом лице, – и сделал набросок. На том же самом листе он пометил: «Маленькая шляпа рыжевато-коричневого цвета, костюм из черного атласа, отороченная черным куртка, голубой камзол, отороченный черным, и белые бархатные нашивки. Бернардо ди Бандино Барончелли. Черные чулки». Вряд ли эти слова свидетельствуют об аномальном отчуждении Леонардо от всего человеческого, скорее всего, он действовал так, как действовал бы любой настоящий художник, делая заметки для картины или более детального рисунка, который надеялся создать.

В 1481 году, когда Леонардо было двадцать девять лет, случилось событие, которое должно было, во всяком случае, его сильно задеть, если не унизить. Папа Сикст IV, вне всякого сомнения, предварительно посоветовавшись с Медичи, пригласил лучших тосканских художников для работы в Ватикане. Среди приглашенных были Боттичелли, Гирландайо, Синьорелли, Перуджино, Пинтуриккио и Козимо Росселли – но не Леонардо.

Леонардо не мог отделаться от чувства, что во Флоренции, находящейся под властью Медичи, у него нет будущего. И он обратил свои взоры на север Италии, где начал искать покровительства у могущественного Лодовико Сфорца, при дворе которого была более здоровая, не такая манерно-изысканная, атмосфера. В 1482 году Леонардо уехал в Милан и начал новую жизнь вдали от Тосканы. Этот период длился почти двадцать лет, и за это время он получил признание, чего был лишен на родине.

«Леонардо, как я уже говорил, в детстве был отдан мессиром Пьетро в ученье Андреа дель Верроккьо, и случилось так, что его учитель начал рисовать картину, изображающую крещение Христа святым Иоанном. В этой картине Леонардо написал ангела, одетого в плащ; несмотря на то, что он был еще очень молод, его ангел получился гораздо лучше всех остальных фигур, выполненных Андреа. Тот потом больше никогда не притрагивался к краскам и в досаде сетовал на то, что ребенок оказался более сведущ, чем он сам». Следует заметить, что история учителя, превзойденного своим учеником и в раздражении оставившего кисти и краски, – старый избитый анекдот всей истории искусства. Однако рассказ Вазари в действительности может отражать то, что случилось во время написания «Крещения».

Из всего, в чем он преуспел, скульптор и ювелир Верроккьо наименьшее удовлетворение получал от живописи. Он был опытным живописцем третьей четверти итальянского Кватроченто (XV век): художником крупных, натуралистично написанных фигур и ярких солнечных тонов. Его композиции были несколько плоскостными и линейными, а фоны – в манере времени – представляли собой долины и закругленные холмы со стилизованными скалами и деревьями, разбросанными тут и там. Сомнительно, что появление в мастерской молодого гения могло как-то обидеть мастера; наоборот, это должно было усилить мастерскую. Разве что ученик был бы нагл до невыносимости (о Леонардо этого не скажешь). Возможно, он прекратил рисовать, получив возможность посвятить больше времени своим главным талантам, а именно работе по металлу и трудам скульптора. Маловероятно также, что Леонардо нарисовал ангела, будучи «ребенком» – «Крещение Христа», которое висит сегодня в Галерее Уффици во Флоренции, датируется приблизительно 1472 годом, когда Леонардо было двадцать лет. Тем не менее, эта его юношеская работа, как первая разработка темы начинающим композитором, позволяет судить о его возможностях, которые в будущем развивались и совершенствовались.

Поза изящной, одетой в голубой плащ фигуры свободна и

грациозна. Поворот тела и головы, согнутые колени и руки предполагают, что ангел только что принял эту позу и еще весь в движении. Он глубоко озабочен происходящим действием и сосредоточил все свое внимание на священном обряде; по контрасту с ним соседний ангел, написанный Верроккьо, смотрит в пространство, как скучающий статист или прихожанин, ожидающий конца слишком длинной проповеди.

В лице ангела Леонардо уже сосредоточились представления художника о человеческой красоте: мягкость, некоторая женственность, чуть размытые контуры и знаменитая, едва уловимая улыбка. Но главное, что задерживает взгляд на картине, – это, по словам Уолтера Патера, «луч солнечного света на холодном, сверхтщательно выписанном полотне».

Леонардо внес существенный вклад и в написание пейзажа «Крещения». Изображенные на полотне водоемы и туманы, блики солнечного света и игра теней, предвосхищающие волшебный, почти ирреальный пейзаж «Моны Лизы», совершенно не в стиле Верроккьо. Пейзаж и ангел выполнены масляными красками – техника, которая только недавно пришла во Флоренцию с севера, – в то время как Верроккьо пользовался традиционной яичной темперой, которая создает яркую блестящую поверхность, однако требует строгого разграничения цветов. Совершенно в характере молодого Леонардо, наиболее передового и склонного к экспериментированию мастера своего времени, было взяться за масло, в то время как его учитель продолжал работать по старинке.

Главным преимуществом масляных красок была возможность создания нюансов, и Леонардо воспользовался этим при работе над задним планом «Крещения». Молодой художник много размышлял о воздухе, атмосфере и считал, что это почти осязаемая масса частиц между глазом и видимым объектом, прозрачный океан, в который погружены все предметы и которым все они связаны друг с другом. Воздух, наполненный светом и тенью, туманом и влажностью, выполняет связующую функцию, соединяя передний и задний план. Уже тогда Леонардо считал пейзаж не просто фоном для человеческих фигур. Он воспринимал человека как неотъемлемую часть природы. Много лет спустя, когда Леонардо перенес свои юношеские идеи на бумагу, в записках к «Трактату о живописи» он привел в качестве примера такого художника, как Сандро Боттичелли, который совершенно не разделял его отношения к пейзажу. (Для Леонардо было совершенно не характерно, говоря о недостатках художника, называть имена. Он избегал ссор, и когда его молодой соперник Микеланджело оскорбил да Винчи, он ответил на это только тем,

что записал в дневнике: «Мудрый человек должен воспитывать в себе терпение».)

Вскоре после окончания работы над «Крещением» Леонардо сделал рисунок, который известный немецкий исследователь Леонардо Людвиг Хейденрайх считает «первым настоящим пейзажем в искусстве». Этот рисунок, выполненный пером, запечатлел долину Арно с высоты. Он сделан быстрыми, беглыми штрихами, которые придают ему восточный колорит. Он полон движения, колебания воды и трепета листьев; это свидетельствует о том, что Леонардо работал на натуре. Здесь он выступил мастером в изображении эффектов света и глубины атмосферы. Это один из немногих точно датированных рисунков Леонардо. На нем надпись: «День Св. Марии в снегах, 5 августа 1473 года». Может быть, Леонардо датировал этот рисунок просто потому, что был молод и испытывал удовольствие от набирающего силу мастерства, а возможно, он увидел в своем творении нечто особенное и захотел оставить точную дату его создания.

После этого рисунка, который показывает, насколько точным и проницательным был взгляд Леонардо, наступает полная неразбериха. Относительно некоторых его ранних работ среди исследователей достигнуто полное согласие, но по поводу других споры, очевидно, не затихнут никогда.

Первое живописное полотно раннего периода – это «Благовещение», теперь находящееся в Галерее Уффици во Флоренции. Оно может быть датировано весьма точно благодаря аналою, на который немного испуганная Дева Мария положила правую руку: он очень напоминает гробницу Медичи, находящуюся в церкви Сан-Лоренцо во Флоренции. Модель гробницы была изготовлена в мастерской Верроккьо около 1472 года и, вероятно, использовалась Леонардо в качестве модели. Это полотно нельзя считать великим произведением искусства, и уж конечно его не улучшили позднейшие исправления: неизвестный соавтор зачем-то значительно увеличил крылья прилетевшего с Благой вестью архангела. В оригинале эти крылья срисовывались с птичьих и выглядели изящно и соразмерно, после исправления они стали казаться гротескными. Тем не менее в картине явственно выявились главные пристрастия Леонардо: остановленный момент напряженного человеческого общения; множество предметов обстановки, переданных не как образцы или символы, но как существенная жизненная энергетическая масса; пространство – чистое и реалистичное, хотя и несколько необычное.

Портрет Джиневры де Бенчи, возможно, был написан в 1473–1474 годах. Существовал обычай – точно так же, как и сегодня –

делать портреты молодых дам перед свадьбой, которая у Джиневры состоялась в январе 1474 года. Картина повреждена, часть полотна снизу обрезана: здесь были изображены руки дамы в положении, очевидно, напоминающем то, которое тридцать лет спустя появилось на портрете Моны Лизы. Возможно, Джиневра была по натуре холодна, или же житейские обстоятельства заставляли ее вступить в брак без любви; во всяком случае, трудно отделаться от чувства, что Леонардо она не нравилась. Картина пронизана меланхоличным настроением, написана в темных, сумеречных тонах. Бледность лица Джиневры резко контрастирует с темной массой листвы у нее за спиной (там изображен можжевельник, который по-итальянски называется «джиневра»). Задний фон картины погружен в густой туман, созданный с помощью мазков маслом, наложенных один на другой, которые смягчают контуры предметов и делают неясными их формы. Этот эффект называется сфумато (дословно: «погруженный в туман, затуманенный»); хотя он был изобретен не Леонардо, но в этой технике именно он стал величайшим из мастеров, которых только знал мир. Нежный, обволакивающий туман создает атмосферу, подобную сну, и в ней внутренняя природа предметов и людей выявляется глубже, чем в резком свете дня.

После портрета Джиневры у Леонардо наступил период, наполненный темой Мадонны с младенцем. Приблизительно с 1476 по 1480 год (с двадцати четырех до двадцати восьми лет) он создал серию этюдов на эту тему.

Среди них следует назвать этюды к «Мадонне с младенцем и кошкой» и «Мадонне с младенцем и тарелкой фруктов». Они – как и все, что вышло из-под кисти Леонардо в этот период, – полны удивительной грации и непосредственности. Точность и наблюдательность художника сверхъестественны; не раз говорили и доказывали с помощью анализа его рисунков, где изображена струящаяся вода или бьющая крыльями птица, что Леонардо замечал такие детали, которые стало возможным выявить только после изобретения замедленной съемки. Усиление и ослабление линий сняли необходимость тщательного моделирования. Когда Леонардо накладывал тень, он делал это с помощью жесткой параллельной штриховки, идущей сверху вниз слева направо – естественное направление движения для художника-левши. (Рассматривая рисунки Возрождения, приписываемые Леонардо, эксперты прежде всего обращают внимание на тень: если штриховка идет не слева направо, у них тут же возникают серьезные сомнения в авторстве Леонардо.) В этот период он очень редко делал законченный рисунок.

Свобода линии и легкость пера Леонардо порождают вопрос: почему этой легкости нет в его живописных полотнах, изображающих Мадонн, которые, даже если абстрагироваться от позднейших тяжеловесных дорисовок и исправлений, все равно кажутся тяжелыми. Сэр Кеннет Кларк, который как раз и поставил этот вопрос, постарался дать на него ответ. В искусстве Кватроченто существовало две не связанные друг с другом традиции. Одна, представленная фра Филиппо и Боттичелли, считала красивой прихотливую и изящную линию; другая, к которой принадлежал учитель Леонардо Верроккьо, настаивала на научном подходе к изображаемому. По наклонностям Леонардо принадлежал к первой традиции, однако интеллект и выучка склоняли его ко второй. Большая часть его работы проходила в борьбе между свежестью и непосредственностью восприятия и требованиями разума. Он откладывал в сторону изящные наброски и думал, как ввести их в жесткие рамки глубоко продуманных систем. «Он наверняка был очень плодовитым рисовальщиком, – говорит Кларк, – но к тому времени, как он начинал писать маслом, у него как бы исчезал аппетит к избранному предмету, и картины оставались либо неоконченными, либо, как это случилось с «Мадонной Бенуа», как будто теряли свою внутреннюю силу – лишались этих спонтанных переливов, этого перехода одного движения в другое – того, что составляло глубочайший источник всего замысла».

Стремление Леонардо примирить в самом себе противоборствующие силы проступает в бесчисленных этюдах и незаконченных прорисовках его первой большой работы «Поклонение волхвов». Эта картина предназначалась для алтаря монастыря Сан Донато а Скопето, монахи которого были клиентами отца Леонардо. Монахи скорей всего пожалели о своем заказе, поскольку Леонардо так и не закончил картину, однако, если бы они имели хоть какое-то представление о живописи, то поняли бы, что Леонардо оставил им то, что выше всяческих оценок. Эта картина – пример в высшей степени драматичной, высокоорганизованной живописи Кватроченто, перед которой последующие поколения художников застывают в немом удивлении.

В искусстве Возрождения уже существовало множество «Поклонений», в которых фигурировали как волхвы, так и пастухи. Их живописная характеристика обычно оставалась повествовательной. Но Леонардо решил уйти от повествовательности ради изображения благоговейных чувств, которые вызывает у христианина невероятное событие – появление на земле Сына Божия. Он решил интерпретировать

историю, согласно которой на картине должны быть изображены либо пастухи, либо волхвы, либо те и другие вместе; он включил в сюжет все человечество. Один искусствовед насчитал на картине шестьдесят шесть фигур, среди которых молодые люди и старики, поэты и воины, верующие и сомневающиеся.

В центре композиции рисунка – пирамида; ее вершина – голова Мадонны; правую диагональ составляет протянутая рука Младенца и спина коленопреклоненного волхва.

Левая диагональ, несколько менее выраженная, идет через склоненное плечо Мадонны и через голову еще одного склонившегося человека. Пирамиду венчает исполненная динамики арка из людей, толпящихся вокруг, склоненных, жестикулирующих, являющих невероятное количество выразительных поз. Символику рисунка трудно выявить до конца, настолько он богат, даже перегружен образами. Однако некоторые символы лежат на поверхности: разрушенные архитектурные сооружения – давно утвердившийся в искусстве символ падения язычества; пальма, стоящая над Мадонной с Младенцем, это Древо жизни.

Если абстрагироваться от огромной предварительной мыслительной работы и множества подготовительных эскизов, то следует сказать, что Леонардо работал над картиной только семь месяцев. Этого было слишком мало, чтобы закончить картину, и, в частности, проработать задний фон. Но даже в незаконченном состоянии, – и может быть, в еще большей степени, чем в законченном, – «Поклонение» иллюстрирует его технику моделирования кьяроскуро (моделирование светотени, контраст света и тени). Главный интерес Леонардо как художника никогда не был связан с цветом или с контуром, но всегда с созданием эффекта трехмерного пространства. Именно кьяроскуро в техническом отношении является наиболее поразительной чертой «Поклонения». Кажется, что фигуры появляются из тени и в тень уходят; некоторые их части проступают выпукло, освещенные светом, другие смутно улавливаются в тумане. Все в этой картине не так, как было принято в искусстве Кватроченто, когда разные фигуры стояли рядом друг с другом, но не являлись частью целого, в котором границы между отдельными фрагментами фактически стираются.

Приблизительно к тому же времени, что и «Поклонение», относится другая картина – «Святой Иероним», также незаконченная. С 1845 года она занимает почетное место в галерее Ватикана, хотя в более ранний период, судя по ее виду, наверняка переживала не такие благополучные времена. Кто-то разбил деревянную доску на две части, одна из которых служила

в качестве столешницы; обе части порознь были обнаружены в Риме около 1820 года кардиналом Иосифом Фешем, дядей Наполеона, и довольно неуклюже соединены. Как и «Поклонение», «Святой Иероним» очень тонко смоделирован в технике кьяроскуро, с использованием черных и белых тонов. Однако покрытие лаком в XIX веке превратило эти тона в тусклозолотой и оливковый. Леонардо изобразил святого в покаянном экстазе, бьющим себя в грудь камнем. В лысом и безбородом старике, сидящем в пустыне среди скал, нет ничего мужественного. В ногах старца расположился лев – пасть его разинута, но, очевидно, он не рычит, а подвывает, исполненный сострадания к мукам Иеронима. (Считается, что Иероним, так же как грек Андрокл, вытащил занозу из лапы льва, который разорял окрестности монастыря, и человек и лев подружились.) Изнуренное тело святого изображено в сложном повороте: каждый его член словно имеет собственную ось. Линии картины, начиная с наклоненного лица, устремляются вниз, начиная с ноги – вверх, с левой руки – горизонтально, и все вместе сходятся на груди, на той точке, в которую должен ударить камень.

Леонардо был увлечен самой фигурой святого Иеронима. Сегодня, когда усилиями католиков выяснено кое-что из подлинных деяний святого, вполне уместно сказать о нем несколько слов. Иероним жил между 320 и 420 годами. Человек он был чрезвычайно раздражительный, невоздержанный на язык и неуживчивый, однако не эти качества послужили причиной его покаяния. Как и Леонардо, он был мыслителем с очень широким кругом интересов. Именно он внес исправления в старый латинский текст Евангелий и перевел Ветхий Завет с еврейского на латинский, создав тем самым так называемую Библию-вульгату. Не менее сведущ он был и в дохристианской литературе греков и римлян, так что кое-кому из ранних христиан казалось, что Иероним знает слишком много или, что то же самое, интересуется слишком многими запретными темами. Сам Иероним как-то рассказал о своем сне, в котором Христос упрекал его за увлечение Цицероном. Жажда знаний стала для Иеронима самым большим искушением – так же, как и для Леонардо.

На картине Иероним, по-видимому, старается победить это искушение. И для Леонардо знания стали проклятием. Он испытывал величайшее уважение к знанию и наверняка ощущал духовное родство с этим христианским святым.

Остается упомянуть еще об одной картине, стилистика которой вписывает ее в один ряд с работами Леонардо раннего периода. Точно не известно, где она была написана, место ее написания – предмет оживленных научных споров в настоящее

время, однако большинство исследователей сходится на том, что скорее всего картина написана после отъезда Леонардо из Флоренции в 1482 году, вероятнее всего, после того, как он прибыл в Милан, или в следующем году. Это полотно – первое из произведений Леонардо, сохранившееся до наших дней в нетронутом виде. Речь идет о луврской «Мадонне в скалах» (второе название «Мадонна в гроте»). Именно в ней Леонардо, наконец, примирил воображение и научный подход к натуре. Это своего рода мистическое откровение. Окружающая Мадонну обстановка вовсе не земного происхождения – вода, открытая небу пещера, дающая кров Мадонне, ангелу, младенцам Христу и Иоанну. Все фигуры в высшей степени грациозны, их жесты непринужденны, детали пейзажа настолько правдивы, словно бы их изобразил самый искусный в живописи геолог и ботаник.

«Мадонна в скалах», полная намеков и символов, лежащих за пределами человеческого понимания, открывает нам Леонардо с самой загадочной стороны. Каково значение выразительного жеста ангела, указывающего не на Христа, а на Иоанна? В самом ли деле эта маленькая фигурка, которую Мадонна как бы защищает, прикрыв рукой и полой одежды, Иоанн, или же она олицетворяет собой все человечество, нуждающееся в божественной защите? Преднамеренно ли пещера нарисована в виде подобного утробе закрытого пространства, символизирующего начало жизни? Ученые ломают головы над ответами на эти вопросы; сам же Леонардо, как и большинство великих художников, даже не пытался что-либо объяснять в своих работах, убежденный, что люди не хуже, чем он сам, поймут то, что нельзя выразить словами.

Ранние биографы утверждают, что в 1482 году тридцатилетний Леонардо отправился в Милан играть на лютне при дворе Лодовико Сфорца. Инструмент, который он взял с собой и рисунки которого сохранились, был сделан из конского черепа и оправлен в серебро. Это было вполне в духе Леонардо: безобразное его привлекало; однако форма инструмента была выбрана не просто так: полость черепа давала хороший резонанс и усиливала звук. Среди других инструментов, сделанных по рисункам Леонардо, можно назвать колесный барабан, который, когда его толкали, отбивал ритм, автоматические молоток и колокольчик, издававший в определенные моменты чистый звук, и органную виолу с упругим смычком, используемую нищими так же, как недавно еще использовалась шарманка. Его интерес к музыке, по всей видимости, не пошел дальше этого. В бумагах сохранился лишь один фрагмент нотной записи, представляющий собой часть канона.

Настоящую же причину, по которой Леонардо покинул Флоренцию, мы уже называли: он понял, что Лодовико Сфорца будет для него лучшим покровителем, чем Медичи. Чтобы расположить к себе Сфорца, он написал ему письмо, в котором ничего не говорилось о музыке, а об искусстве упоминалось лишь вскользь. Предмет изложения был совершенно другим. Среди разнообразных талантов Леонардо, которые можно сравнить с комплектом китайских шкатулок, когда самая большая скрывает в себе множество других, – и военный: он был военным экспертом и изобретателем оружия.

О своих талантах и своем умении

Пресветлейший государь мой, увидев и рассмотрев в достаточной мере попытки всех тех, кто почитает себя мастерами и изобретателями военных орудий, и найдя, что устройство и действие названных орудий ничем не отличается от общепринятого, попытаюсь я, без желания повредить кому другому, светлости вашей представиться, открыв ей свои секреты и предлагая их затем по своему усмотрению, когда позволит время, осуществить с успехом в отношении всего того, что вкратце, частично, поименовано будет ниже:

1. Владею способами постройки легчайших и крепких мостов, которые можно без всякого труда переносить и при помощи которых можно преследовать неприятеля, а иногда бежать от него, и другие еще, стойкие и неповреждаемые огнем и сражением, легко и удобно разводимые и устанавливаемые. И средства также жечь и рушить мосты неприятеля.

2. В случае осады какой-нибудь местности умею я отводить воду из рвов и устраивать бесчисленные мосты, кошки и лестницы и другие применяемые в этом случае приспособления.

3. Также, когда из-за высоты вала или укрепленности местоположения нельзя при осаде местности применить бомбард, есть у меня способы разрушать всякое укрепление или иную крепость, не расположенную вверху на скале.

4. Есть у меня виды бомбард, крайне удобные и легкие для переноски, которые кидают мелкие камни, словно буря, и наводящие дымом своим великий страх на неприятеля с тяжелым для него уроном и смятением.

5. Также есть у меня средства по подземельям и по тайным извилистым ходам пройти в назначенное место без малейшего шума, даже если нужно пройти под рвами или рекой какой-нибудь.

6. Также устрою я крытые повозки, безопасные и неприступные, для которых, когда врежутся с своей артиллерией в ряды неприятеля, нет такого множества войска, коего они не сломили бы. А за ними невредимо и беспрепятственно сможет следовать пехота.

7. Также, в случае надобности, буду делать я бомбарды, мортиры и метательные снаряды прекраснейшей и удобнейшей формы, совсем отличные от обычных.

8. Где бомбардами пользоваться невозможно, буду проектировать машины для метания стрел, манганы, катапульты и другие снаряды изумительного действия, непохожие на обычные; словом, применительно к разным обстоятельствам буду проектировать различные и бесчисленные средства нападения.

9. И случись сражение на море, есть у меня множество приспособлений, весьма пригодных к нападению и защите; и корабли, способные выдержать огонь огромнейшей бомбарды, и порох, и дымы.

10. Во времена мира считаю себя способным никому не уступить, как архитектор, в проектировании зданий и общественных, и частных, и в проведении воды из одного места в другое.

Также буду я исполнять скульптуры из мрамора, бронзы и глины. Сходно и в живописи – все, что только можно, чтобы поравняться со всяким другим, кто б он ни был. Смогу приступить к работе над бронзовой конной статуей, которая будет бессмертной славой и вечной честью блаженной памяти отца вашего и славного дома Сфорца. А буде что из вышеназванного показалось бы кому невозможным и невыполнимым, выражаю полную готовность сделать опыт в вашем парке или в месте, какое угодно будет светлости вашей, коей и вверяю себя всенижайше.

В своем послании Леонардо лишь вскользь замечает, что он очень искусен в живописи и скульптуре и что может взяться за «коня», то есть за конную статую, план которой Сфорца в то время вынашивал.

Все в этом письме тонко рассчитано. Режим Лодовико был весьма шатким – герцог узурпировал власть в Милане, и Леонардо был уверен, что он будет рад принять создателя оружия. Однако герцог не заинтересовался военными изобретениями Леонардо.

Расхваливая себя герцогу Сфорца в качестве военного эксперта, Леонардо интуитивно действовал с пользой для себя. Лодовико Сфорца просто не удостоил своим вниманием его

военные идеи. Имевший прозвище Моро (согласно одним объяснениям – за смуглый, как у мавра, цвет кожи, согласно другим – за то, что одной из эмблем герцогов Сфорца было тутовое дерево – моро), был хитрым и осторожным правителем, предпочитающим войне интригу. Он с подозрением относился ко всему новому, особенно если оно исходило от немиланцев; он всегда был предельно скрытен, умен, хотя многие люди не поверили бы этому. Моро нередко прикидывался туповатым – Леонардо пришлось испытать это на себе.

Что же касается других качеств Сфорца, то он обладал набором пороков, обычным для деспота тех времен, за исключением разве того, что из своих родственников, по всей вероятности, убил всего лишь одного. Этим родственником был племянник Моро Джан Галеаццо Сфорца, обладавший гораздо большими правами на Милан: он был действительным наследником трона. Джан Галеаццо считался правителем Милана в то время, когда туда приехал Леонардо, однако ему было только двенадцать лет, к тому же у него было слабое здоровье. Моро, регент, полностью держал Джана Галеаццо в своих руках, даже после того, как он достиг совершеннолетия. Джан умер от яда, который, как говорили, поднес ему дядюшка.

Милан славился как сказочно богатый город. Источниками процветания были текстиль и оружие. Правитель Лодовико Сфорца пригласил в город разных художников и архитекторов, в том числе Леонардо и Браманте, но не знал, как использовать их знания и умения, и платил очень мало. Леонардо был вынужден брать заказы. Первым заказом было создание конной статуи Франческо Сфорца – отцу Лодовико. «Конь» – грандиозный скульптурный проект, над которым художник работал с перерывами почти 16 лет. Сохранилось множество эскизов и разных вариантов. К ноябрю 1493 года была закончена глиняная модель шагающей лошади без всадника, высотой 8 метров. Она моментально сделала Леонардо знаменитым, и скоро о нем узнала вся Италия. Отлить «Коня» из металла не успели, а в 1499-м французы захватили город и разрушили его. Задача, которую ставил Леонардо, создавая статую, не отличалась от цели, которой он стремился достичь в живописи: конь должен выглядеть как живой.

Да Винчи продолжал засыпать Лодовико своими идеями. В 1484–1485 годах чума унесла около пятидесяти тысяч жизней миланцев. Леонардо считал, что причина этого – перенаселенность и страшная грязь: всюду были кучи отбросов, солнечный свет едва проникал в узкие улочки. Художник предложил герцогу построить новый город, который будет

состоять из десяти районов, по тридцать тысяч жителей в каждом. В каждом районе должна быть своя канализация. Улицы предполагалось делать широкими, ширина самых узких должна была равняться средней высоте лошади. (Несколько столетий спустя Государственный совет Лондона признал предложенные Леонардо пропорции идеальными и отдал приказ следовать им при разбивке новых улиц.) Да Винчи также предложил систему двухуровневых городских дорог: верхний уровень – для пешеходов, нижний – для движения экипажей. Лестницы, соединяющие оба уровня, предполагалось делать винтовыми, с площадками для отдыха.

Но Сфорца использовал таланты Леонардо только в дворцовых развлечениях. Современному человеку может показаться дикостью разбазаривание гения по пустякам, однако сценография в те времена входила в компетенцию художника и такое положение дел оставалось неизменным до конца XVIII столетия, когда она выделилась в отдельную профессию. Сам Леонардо обожал этот род деятельности. В 1490 году Лодовико женил двадцатилетнего Джана Галеаццо на Изабелле Арагонской, внучке неаполитанского короля. Ради такого события Леонардо подготовил фантастическое представление. В одном из залов дворца он сконструировал огромную гору с расселиной, прикрытой занавесом. Когда занавес открывался, становились видны небеса с двенадцатью знаками зодиака. На каждой планете было изображено древнеримское божество, имя которого она носила. Под музыку появлялись три Грации и семь Добродетелей, которые восхваляли невесту.

Завоевав расположение Сфорца, Леонардо начал выступать при дворе не только как лютнист и певец, но и как декламатор сатир, баллад и «пророчеств», которые он сочинял сам. Выбор тем и идей был ограничен, так как да Винчи вынужден был развлекать людей определенного уровня. (Юмор в эпоху Возрождения был не слишком тонок; выразительным примером может служить рассказ, который Леонардо нашел таким смешным, что даже записал его в свой дневник: у одного художника были очень некрасивые дети, а картины он рисовал прекрасные. Когда ему сказали об этом, он ответил, что картины рисует днем, а детей делает ночью.)

«Пророчества» Леонардо на самом деле были загадками, их название содержало отгадку. «Появится множество общин, члены которых спрячутся со своими детьми в мрачных пещерах и там смогут прокормить себя и свои семьи в течение долгих месяцев, обходясь без света, искусственного или природного». После того как двор пытался отгадать загадку, Леонардо сообщал название:

«Муравейники».

Время от времени его одолевали приступы меланхолии. Сфорца начал платить Леонардо больше, и у него появилась возможность продолжать свои научные занятия. Он изучал затмение Солнца и замечал, что, чтобы наблюдать Солнце без ущерба для зрения, следует смотреть на него через булавочные проколы в листе бумаги. В 1490 году Сфорца отправил Леонардо в Павию, поскольку тот посоветовал ему построить там церковь; Леонардо провел в Павии шесть месяцев, работая в знаменитой городской библиотеке, пока Сфорца не призвал его обратно в Милан для устройства очередного празднества. Поводом послужило двойное свадебное торжество: Лодовико, несмотря на то, что был без ума от своей любовницы Чечилии Галлерани, по политическим соображениям решил жениться на пятнадцатилетней Беатриче д'Эсте, герцогине Бари; в то же самое время он устроил брак своей племянницы Анны Сфорца с братом Беатриче Альфонсо.

Когда празднество завершилось, Леонардо снова вернулся к исследованиям, которые его очень интересовали. Именно на годы жизни в Милане приходятся первые пространные записи, вместе с живописью составляющие главное наследие да Винчи. А Лодовико, по-прежнему не обращая никакого внимания на изобретения Леонардо, потребовал, чтобы тот устроил во дворце ванну для жены Джана Галеаццо.

Иногда Леонардо мечтал о том, чтобы разбогатеть, и доверял свои мысли бумаге. Массовое производство тогда еще никому и не снилось, а он изобрел машину для шлифования игл, которая работала с удивительной скоростью, шлифовальное колесо в ней вращалось с помощью кожаных ремней. «Завтра утром, 2 января 1496 года, я испробую широкие ремни, – писал он. – 100 вращений в час умножаем на 400 игл, получаем 40 000 игл за час, а за двенадцать часов – 480 000. Пусть будет 400 000, что по 5 сольди за тысячу даст 20 000 сольди, а в лирах получится 1000 в день… А если работать двадцать дней в месяц, то общая сумма составит 60 000 дукатов». Ничего из этого не вышло.

Леонардо изучал работу человеческого тела точно так же, как работу машин. Он уже занимался исследованием анатомии во Флоренции, где, очевидно, бывал в анатомическом театре. Художники Возрождения интересовались анатомией как вспомогательным средством для правильного представления о человеческом теле. Такие художники, как Поллайоло, сами производили резекцию трупов, обнажая мускулы, которые их интересовали. Очень немногие вскрывали черепную коробку, грудную клетку или брюшную полость. Ранний интерес Леонардо

к анатомии был таким же, как у Поллайоло, однако он всегда стремился проникнуть в глубину: узнав однажды, как работает какая-то вещь, он стремился узнать, почему она устроена так, а не иначе. И через некоторое время анатомия всерьез заинтересовала да Винчи.

Добывание объектов для анатомирования представляло большие трудности. Анализируя рисунки Леонардо раннего миланского периода, современные врачи пришли к выводу, что единственным материалом, имевшимся в его распоряжении, была человеческая голова – очевидно, это была голова обезглавленного преступника, – и нога, вероятно, потерянная в сражении.

Трудности объяснялись двумя причинами: отношением религии к действиям подобного рода и неправильным толкованием буллы папы Бонифация VIII «De sepulturis» («О погребении»), изданной еще в 1300 году. Папа был обеспокоен тем, что кости умерших за морем крестоносцев вываривали, чтобы их было легче доставить домой для погребения. Он провозгласил отлучение от церкви всякого, кто будет уличен в совершении подобных действий. Позже булла была истолкована как запрещение резекции покойников.

Когда у Леонардо появилась человеческая голова, он все еще был новичком в анатомии. Однако не удовольствовался изучением только внешней стороны черепа. На рисунке, который очень любят современные практиканты-медики, он изобразил череп рассеченным надвое, так, что видны корни зубов, носовые и челюстные пазухи – детали, совершенно не интересные для подавляющего большинства художников.

В последние годы пребывания у Сфорца Леонардо отдавал значительную часть своего времени математике. Говорят, его ближайшим товарищем в то время был францисканец по имени Лука Пачоли, друг многих художников и преподаватель математики. За время их общения Пачоли написал учебник «De Divine Proportion» («О Божественной пропорции»), а Леонардо сделал для него иллюстрации.

В Милане да Винчи переезжал с места на место, иногда жил во дворце Сфорца. У него были ученики и слуги, которых одно время насчитывалось не менее шести. Среди них был десятилетний мальчик по имени Джан Джакомо де Капротти. Он появился в доме Леонардо в 1490 году, когда мэтру было тридцать восемь лет. «Это был изящный и красивый мальчик, – пишет Вазари, – с густыми вьющимися волосами, которые Леонардо очень нравились». Однако поведение мальчика совершенно не соответствовало его наружности. Леонардо прозвал его Салаино – Чертенок – и говорил о нем как о

«вороватом, нечестном, упрямом и жадном» мальчишке. Салаино был родом из бедной семьи, и Леонардо позаботился об одежде для мальчика, когда взял его к себе. «Я наметил купить для него две рубашки, пару чулок и камзол, и когда отложил деньги, чтобы за все это заплатить, он их украл… Он украл и перо ценою 22 сольди… Оно было серебряное». В первый год ученичества Салаино Леонардо купил ему плащ, шесть рубашек, три камзола и не менее двадцати четырех пар башмаков, но Салаино продолжал воровать все, что попадалось под руку.

Отношения Леонардо и Салаино продолжались почти четверть века. Леонардо без конца снабжал его деньгами. Джакомо не был талантлив, но если случайно создавал какую-нибудь второсортную картину, да Винчи снисходительно исправлял ее и накладывал последние штрихи. В бесконечной череде парных профилей, нарисованных им, лицо старика становилось все более суровым, а лицо юноши все более похожим на лицо Джакомо.

Кому-то может показаться, что семнадцать лет, проведенные Леонардо при дворе Сфорца, были потрачены зря, если вспомнить о машинах, которые никогда не были построены, об идеях, которые никогда не были воплощены в жизнь, и уж тем более о мимолетности придворных увеселений. Однако именно в этот период Леонардо создал свою «Тайную вечерю», рядом с которой обычная жизнь тысяч людей может показаться растраченной попусту. Картина была написана мастером быстро, перед тем как он покинул Милан. Однако его художественный гений и до того не оставался бездеятельным. Луврский вариант «Мадонны в скалах», судя по всему, также был создан в ранние годы его пребывания в Милане, а в 1483 году, когда да Винчи уже прожил здесь около года, он начал воплощать мечту Сфорца – ваять «Коня», который в каком-то смысле был и его собственной мечтой.

В Северной Италии существовала готическая традиция возвеличивать конными статуями аристократические погребения. Однако монументов, созданных для увековечивания славы какого-то выдающегося человека и преследующих чисто художественные цели, то есть таких, которые можно было бы считать предтечами статуи работы Леонардо, было очень мало.

Все эти статуи очень отличались, но все-таки у них было кое-что общее: во-первых, их размеры приближены к естественным («Марк Аврелий» немного выше), во-вторых, у каждой передняя нога лошади приподнята. Изначально, согласно традиции, под передней ногой римского коня лежало тело поверженного врага. У Донателло нога коня уже покоится на шаре. В работе

Верроккьо, самой поздней из трех, под ногой коня вообще нет опоры. То, что стало общим местом в наши дни, вряд ли было таковым в эпоху раннего Возрождения, когда неполное знание законов статики вынуждало скульпторов быть чрезвычайно осторожными. Несмотря на то, что Леонардо вынужден был, как и его предшественники, учитывать технические ограничения, налагаемые законами статики, все же он решил превзойти всех, – и не просто превзойти, но ошеломить мир. Его конная статуя должна была стать не только произведением беспримерной красоты, но и самой величественной и дерзкой по замыслу. Предполагалось, что ее размеры будут грандиозными – более чем в два раза превышать естественные. Но главное, что Леонардо намеревался создать не спокойно стоящего или торжественно вышагивающего коня, а лошадь, поднявшуюся на дыбы.

Современники, проявлявшие интерес к работе Леонардо, были уверены в том, что статуя никогда не будет отлита. Несколько лет спустя Микеланджело, встретив да Винчи на улице Флоренции, не удержался и сказал: «Ты нарисовал лошадь, собирался отлить ее в бронзе, но не смог этого сделать и со стыдом оставил свою затею. Только подумать, что эти жирные миланские каплуны тебе поверили!»

Статуя, в самом деле, не была отлита, но не технические трудности помешали Леонардо осуществить свой замысел.

К ноябрю 1493 года мэтр закончил полномасштабную модель шагающей лошади без всадника. Она была выставлена на всеобщее обозрение во время свадебных торжеств одного из членов семейства Сфорца и имела огромный успех. Ни «Поклонение волхвов», ни «Мадонна в скалах» луврского варианта не принесли ему такой известности, как эта модель лошади, превосходно исполненная и поражающая своими размерами. Это была только модель и ничего больше, и именно она, по иронии судьбы, принесла 41-летнему Леонардо известность, которой он так долго добивался.

История знаменитой модели коротка и печальна. Лодовико Сфорца начал собирать бронзу, которая требовалась на отливку, но в 1494 году ему пришлось отослать всю эту бронзу своему сводному брату Эрколю д'Эсте, чтобы тот отлил из нее пушки. Несколько лет модель стояла в Милане, считаясь одним из сокровищ итальянского искусства. Но в 1499 году, когда французы захватили город, отряд гасконских стрелков, воодушевленный своей победой и ломбардским вином, использовал ее в качестве мишени. Стрелы гасконцев проделали в статуе множество дыр, сквозь которые начала проникать вода; несколько дождливых и морозных сезонов – и великая лошадь

развалилась на части.

Работа Леонардо над «Конем» постоянно прерывалась – прежде всего из-за его неспособности долго сосредоточиваться на одной работе, а также из-за постоянных требований Сфорца обратиться к другим делам. Одно время Леонардо был придворным портретистом: первая его работа в этом качестве – портрет любовницы Лодовико Чечилии Галлерани, написанный, очевидно, в 1484 году.

Чечилии было всего семнадцать лет, когда ее соблазнил Лодовико. Она родила ему сына и заняла самое высокое положение при дворе. Портрет, известный под названием «Дама с горностаем», превосходно отражает те качества, которыми обладала эта женщина, по свидетельствам современников: выражение ее интеллигентного лица проницательное и сосредоточенное, пальцы длинные и чувствительные – такие бывают у музыкантов или развратников. Задний фон переписан, возможно, не слишком опытным миланским художником Амброджо да Предисом, с которым сотрудничал Леонардо; в результате лицо резко контрастирует с черным фоном без всякого сфумато или светотени Леонардо. Однако моделировка лица и особенно горностая (точнее, белого хорька фуро) выдают авторство: сложный поворот головы дамы, змеевидная поза зверька могли быть изображены только Леонардо. Величина горностая и близость его острой, недоброй мордочки к шее дамы вызывают чувство тревоги: возможно, Леонардо таким образом хотел сказать о ненадежном, двусмысленном положении придворных фаворитов (и самого себя в том числе); возможно, он проводил параллель между характерами дамы и животного – лицо дамы и мордочка горностая и их одинаково холодные глаза обращены в одну сторону.

В последующем Чечилия Галлерани была замещена в сердце Сфорца сперва его собственной женой, а потом новой любовницей Лукренцией Кривелли, портрет которой Леонардо также написал. Местонахождение его не определено: некоторые искусствоведы считают, что это тот самый портрет, который хранится в Лувре под названием «Прекрасная Ферроньера», издавна закрепленного за картиной из-за неправильного определения модели как любовницы французского короля Франциска I. Это не лучшее произведение Леонардо: Бернард Бернсон замечает, что «необходимость признать авторство Леонардо в данном случае вызывает только сожаление».

Остается еще один портрет, написанный Леонардо в ранние годы пребывания в Милане, возможно, наименее значительный из всех и хуже всего документированный, однако, по иронии судьбы,

лучше всего сохранившийся. Это «Портрет музыканта», хранящийся сейчас в миланской Амброзиане. В портрете закончено только лицо; по типу оно близко лицам ангелов Леонардо. Правда, оно гораздо более мужественное, а световая моделировка такова, что во многом напоминает лучшие работы Леонардо, если бы не позднейшая запись и слой лака, из-за которого краски потемнели. Несколько лет назад портрет был отреставрирован, и на клочке бумаги в руке изображенного человека обнаружилось несколько нотных знаков. Исследователи Леонардо, знающие его склонность к загадкам и секретам, пока безрезультатно пытаются прочесть это нотное послание.

Загадки, или, лучше сказать, невероятно запутанные переплетения рисунков, – характерная черта совершенно уникальной работы, которую Леонардо выполнил в одной из зал дворца Сфорца, называемой Ослиной. Это не живопись в собственном смысле слова, но она настолько превосходит обычный декор, что для нее невозможно подобрать подходящее название.

На стенах и сводах Ослиной залы Леонардо написал (большая часть работы выполнена, очевидно, его учениками) зеленые кроны ив: их ветви и побеги переплелись самым фантастическим образом, к тому же они опутаны тонкими декоративными веревками, завязанными в бесконечные узлы и петли. Живопись производит впечатление почти звучащей, как будто это музыкальная фуга. Возможно, Леонардо, который проводил дни и даже недели за рисованием загадочных узлов на бумаге, намеревался выработать собственный символ: одно из значений слова «винчи» – ива. Со временем живопись потускнела и начала осыпаться (зала использовалась для казармы), но все же значительная часть ее поверхности сохранилась, и ее смогли отреставрировать в 1901 году. Реставрация продолжилась только в 1965 году. Очевидно, она не совсем правильно отразила смысл задуманного и изображенного Леонардо. Несомненно, эта его работа остается неисчерпаемым объектом для изучения.

Значительную часть времени в миланский период жизни у да Винчи отнимала архитектура. Как придворный архитектор и инженер он руководил завершением и перестройкой многих зданий, давал советы по фортификации. Даже когда художник был полностью поглощен работой над «Тайной вечерей», его заботы все равно делились между живописью и архитектурой, как свидетельствуют некоторые его эскизы.

В 1488 году вместе с Браманте и другими архитекторами он представил на конкурс проекта центрального купола Миланского собора планы и деревянную модель (которую позднее изъял). В

это время он с Браманте, который, так же как и Леонардо, был выдающимся художником, а впоследствии стал самым известным архитектором Высокого Возрождения, находился в дружеских отношениях.

В 1495 году по просьбе Лодовико Сфорца Леонардо начал рисовать свою «Тайную вечерю» на стене трапезной доминиканского монастыря Санта Мария делле Грацие в Милане. Эта картина так удивительна и сама по себе, и по тому влиянию, которое она оказала на современников и потомков, так знаменита в западном мире, что обсуждать ее – все равно, что в нескольких словах коснуться темы Атлантического океана. Тем не менее, обсуждение следует начать с указания на один факт, который так очевиден, что часто выпадает из поля зрения исследователей: в искусстве очень мало таких трудных композиционных проблем, как проблема размещения тринадцати человек за прямым столом. У Леонардо эта проблема настолько блестяще решена, как будто бы ее вообще не существует.

Вторая трудность заключалась в выделении Иуды: он должен был быть изображен так, чтобы зритель сразу его узнал. С самого начала христианского искусства и до времени Леонардо эта задача обычно решалась следующим образом: Христос и его одиннадцать учеников помещались с одной стороны стола, а Иуда – с другой. Почти до самого начала работы художник плохо представлял себе выделение Иуды обычным способом; но в дело вмешался его гений.

Леонардо много размышлял над тем, как показать в живописи человеческие эмоции. Просто гримасы не представляли для него интереса – за исключением безобразных лиц; именно движением, жестом он старался выразить чувства. В своих заметках Леонардо перечислил несколько жестов, которые казались ему подходящими для картины, – некоторые из этих жестов он сохранил, другие отбросил. «Тот, кто только что пил, поставил стакан на стол и повернул голову в сторону говорящего (зачеркнуто). Другой сжал пальцы рук и с нахмуренным видом повернулся к своему соседу (зачеркнуто). Третий протянул руки и раскрыл ладони, голова его втянута в плечи, на устах удивление (святой Андрей). Еще один что-то говорит в самое ухо соседу, а тот повернулся к нему с живым интересом, в руках у него нож (святой Петр)… а еще один, который тоже держит нож, повернулся и ставит на стол стакан». Последний жест был сохранен, но несколько видоизменен: Иуда сжимает в руке не нож, а кошелек с деньгами и вместо стакана ставит на стол соль, согласно суевериям, считавшуюся символом угрожающего или неизбежного зла.

Лица на картине, за исключением лица Христа, по слухам, были списаны с обычных людей, которых Леонардо встречал в Милане и окрестностях. Чтобы нарисовать лицо Господа, он, по-видимому, нашел двух натурщиков. Вот что сказано по этому поводу в его заметках: «Христос: граф Джованни, который служил при дворе кардинала де Мортаро… Алессандро Кариссимо из Пармы для рук Христа». Фигура Христа глубоко трогательная, она соотнесена с Вечностью, которую Леонардо обозначил с помощью спускающейся с левого плеча Христа мантии холодного голубого цвета – цвета отстраненности. А вот чтобы нарисовать Иуду, Леонардо потратил много времени, посещая притоны, куда заглядывали миланские преступники, так что приор Санта Мария делле Грацие пожаловался Сфорца на его «лень». Леонардо ответил, что у него возникли трудности – он ищет лицо Иуды, но если время поджимает, то он может воспользоваться лицом приора, которое очень подходит для этого.

Итальянский писатель Маттео Банделло, который в детстве посещал монастырскую школу и видел Леонардо за работой, описывает его так: «Он часто приходил в монастырь на рассвете… Торопливо взобравшись на леса, он прилежно трудился до тех пор, пока наступившие сумерки не заставляли его остановиться; при этом он совершенно не думал о еде – так был поглощен работой. Иногда Леонардо оставался здесь дня на три-четыре, не притрагиваясь к картине, только заходил и по нескольку часов стоял перед ней, скрестив руки и глядя на свои фигуры так, будто критиковал самого себя. В полдень, когда стоящее в зените солнце делало улицы Милана безлюдными, я видел, как он торопился из дворца, где работал над своей колоссальной статуей, не ища тени, самой короткой дорогой, в монастырь, чтобы добавить мазок-другой к своей картине, после чего немедленно возвращался».

Впечатление от работы, которая была завершена в 1498 году, было потрясающим: казалось, что граница между реальностью и иллюзией исчезла, а комната была продолжением живописи.

Из двух проблем, с которыми веками сталкивались авторы «Тайной вечери», проблему выделения Иуды Леонардо разрешил с наибольшей легкостью. Он поместил Иуду с той же стороны стола, что и всех остальных, однако немного отстранил его от других. Мрачный и сосредоточенный, Иуда отпрянул от Христа. На нем вековая печать вины и одиночества. Другие апостолы, вопрошающие, протестующие, отрицающие, все еще не знают, кто из них предатель, – зритель узнает это сразу.

Леонардо работал не в технике аффреско, а темперой, используя все богатство цвета, которое она предоставляет. Ему

предстояло рисовать на каменной стене, и он счел необходимым сперва покрыть ее специальным составом, который укрепил грунт и защитил картину от сырости. Он сделал состав из смолы и мастики – и этим положил начало одной из величайших трагедий в истории искусства. Трапезная Санта Мария делле Грацие была наскоро отремонтирована по приказу Сфорца: строители заполнили внутристенные пространства удерживающим сырость щебнем, но кислоты и соли со временем начали проступать на извести и старом кирпиче. К тому же монастырь располагался в низине – Гете заметил, что в 1800 году после сильного ливня в комнате стояла вода, затопившая ее примерно на полметра, и предположил, что известное по хроникам сильное наводнение 1500 года, случившееся вскоре после завершения картины, послужило причиной такого же, если не большего, потопа. Сырость и разъедающие выделения из стен неумолимо делали свою работу: краски начали отслаиваться. В 1556 году картину обследовал Вазари. Он записал: «Ничего не видно, кроме грязных пятен». Столетие спустя появилась запись, что за исключением отдельных деталей на стене почти ничего невозможно разглядеть.

В XVII и XVIII веках «Тайная вечеря» много раз реставрировалась совершенно не квалифицированными художниками. Сэр Кеннет Кларк указывал на некоторые из прискорбных последствий такой реставрации: «На картине (какой она представлена в наши дни) святой Петр, со своим по-крестьянски низким лбом, – одна из фигур, сильнее всего нарушающих гармонию композиции; однако ранние копии показывают, что его голова в оригинале была наклонена назад и прорисована по законам линейной перспективы. Реставратор не смог справиться с этим фрагментом…» О святом Андрее было известно, что в оригинале его голова повернута на три четверти, реставратор же «превратил достойного старого человека в лицемерную обезьяну, бросающую всем вызов». Голова святого Иакова Младшего вообще не принадлежит кисти Леонардо, она написана рукой неизвестного художника.

Контуры основных фигур все же остались. Между 1946 и 1954 годами картина вновь была отреставрирована Мауро Пелличиоли, мастером своего дела, и то, что различимо теперь, как сквозь стекло, замутненное годами и покрытое паутиной, имеет некоторое сходство с оригинальным творением Леонардо.

Сейчас трапезная пуста, настоятель и монахи давно покинули монастырь. Поблизости расположен киоск с буклетами и экскурсионное бюро, в зале два фотографа показывают снимки, свидетельствующие о том, какой ущерб во время Второй мировой войны нанесла помещению бомба, упавшая всего в нескольких

метрах от заложенной мешками с песком «Тайной вечери».

Когда после падения Лодовико Сфорца Леонардо покидал Милан, он ощущал творческий подъем. Дать Леонардо оценку как ученому невозможно: слишком много его бумаг утрачено, а те, что остались, в полном беспорядке. Проблема еще больше усложняется эклектизмом Леонардо. Известно, что он с легкостью заимствовал, в нетронутой или измененной форме, идеи своих современников. Но все же некоторые выводы можно сделать. Прежде всего, вне всякого сомнения, Леонардо – титан науки, каким провозгласили его наиболее восторженные почитатели.

Он без конца наблюдал за движением и давлением воздуха и вывел некоторые основополагающие принципы аэродинамики; он изучал полет и планирование птиц и летучих мышей, как анатом исследовал их крылья. Обладая даром обобщения, он рисовал приборы, которые должны быть использованы при полете: определитель скорости ветра; инклинатор, который должен показывать авиатору, потерявшему ориентацию в облаках, летит ли он параллельно земле или под наклоном; устройство, которое, по всей видимости, является первым в мире парашютом, – огромный пирамидальный тент с легкой деревянной рамой. Существует легенда о том, что в 1505 году (затем его исследования в области летательных аппаратов оборвались) Леонардо (или один из его молодых помощников) сделал попытку взлететь с вершины холма Монте Цецерии близ Флоренции, однако, возможно, это всего лишь романтический миф.

Чтобы хотя бы вкратце рассказать о взглядах и убеждениях Леонардо, потребовались бы десятки страниц.

Когда Леонардо употреблял слова «искусство», «наука», «математика», то их смысл несколько отличался от современного. Любимая им математика – «единственная наука, которая содержит в себе собственное доказательство», – состояла для него прежде всего из геометрии и законов пропорции. Его привлекало лишь то, что можно увидеть, а абстракции, ассоциирующиеся с современной высшей математикой, не представляли никакого интереса. Согласно определению Леонардо, искусство (и особенно живопись) – это наука, более того, даже «королева наук», потому что она не только дает знание, но и «передает его всем поколениям во всем мире».

В анатомии – области, где Леонардо добился значительных результатов, – он был первым, кто описал клапан правого желудочка сердца, носящий его имя, и изобрел технику просверливания мелких дыр в черепе умершего и заполнения расплавленным воском полостей мозга в целях получения

отливок. Наверное, он был первым, кто предложил стеклянные модели органов: известно, что он собирался сделать из стекла аорту быка, так, чтобы можно было наблюдать, как по ней течет кровь, и даже намеревался вставить в нее мембрану, которая играла бы роль клапана.

Величайший вклад Леонардо в анатомию состоит в создании целой системы рисунков, по которым и в наши дни врачи обучают студентов. Жившие до Леонардо преподаватели медицины мало интересовались анатомическими рисунками; более того, многие из них оспаривали их необходимость на страницах книг, считая, что они отвлекают студентов от текста. Система Леонардо включала в себя показ объекта в четырех видах, чтобы его можно было досконально осмотреть со всех сторон; все нарисованное им было настолько ясно и убедительно, что никто больше не мог отрицать значение рисунка в преподавании медицины. Леонардо создал систему изображения органов и тел в поперечном разрезе. Он с поразительным мастерством представил «внутренний вид» вен, артерий и нервов. С появлением медицинского учебника в семи книгах «De humanis corporis fabrica» («О строении человеческого тела») Везалия (1543), иллюстрированного созданными по системе Леонардо гравюрами на дереве, анатомический рисунок сделался тем, чем является и в наши дни.

Особый интерес Леонардо проявил ко всему, что можно увидеть, что связано со зрением, поэтому в изучении оптики он во многом обогнал своих современников. Да Винчи знал, что зрительные образы на роговице глаза проецируются в перевернутом виде, и проверил это с помощью изобретенной им камеры-обскуры. Оптические иллюзии завораживали его. Некоторым из них он дал объяснения, состоятельные и сегодня. На расстоянии ярко освещенный предмет кажется больше, чем слабо освещенный: Леонардо отметил, пользуясь теми же терминами, что и современный учитель физики, что «угол падения всегда равен углу отражения». Создавая инструмент для измерения интенсивности света, он нарисовал фотометр, не менее практичный, чем тот, который был предложен американским ученым Бенджамином Румфордом три столетия спустя. Постоянно исследуя тень, Леонардо открыл феномен лунной тени и полутени; ему был знаком такой предмет, как очки, и в старческом возрасте он, очевидно, сам изготовлял их для себя. Да Винчи объяснил, что разноцветное сияние оперения некоторых птиц или же пятен масла на поверхности воды объясняется преломлением лучей. Но во всех этих случаях Леонардо готов был продолжать свои наблюдения, – если позволить себе не слишком удачный каламбур, – не дальше, чем

видит глаз. Он не систематизировал и не стремился сформулировать всеобъемлющие принципы.

Возможно, самая интересная из немногочисленных попыток Леонардо сформулировать основополагающие принципы связана с исследованиями в области механики. Он чрезвычайно близко подошел к формулировке первого закона Ньютона – закона инерции.

Леонардо был скромен в своих привычках почти до аскетизма. Он не любил долго спать: сон представлялся ему младшим братом смерти. В то время еще не существовало надежных часов с будильником, и художник придумал остроумное приспособление для пробуждения, описав его: струя воды медленно течет из верхнего сосуда в нижний, и когда тот переполняется, то своей тяжестью приводит в действие рычаг, который подбрасывает ноги спящего человека вверх. Чтобы увеличить силу рычага, Леонардо использовал то, что называется механическим реле, – с его помощью «сила удваивается, – писал он, – резко подбрасывает вверх ноги спящего, и тот встает и идет по своим делам».

Изобретая подобные устройства, великий флорентиец пребывал, судя по всему, в игривом настроении, чего нельзя сказать о его опытах с передаточными механизмами. Он создал множество рисунков шкивов и блоков в разных комбинациях, стремясь к тому, чтобы каждый из них приносил пользу. Ясно, что у Леонардо и мысли не было об автомобилестроении, однако в его рисунках мы находим некий рессорный автомобиль, который, если бы он был сконструирован, смог бы проехать несколько десятков метров по ровной дороге.

На другом рисунке Леонардо изображена цепная передача: соединенные звенья цепи очень напоминают те, которые используются в современном велосипеде. Очевидно, Леонардо был вполне удовлетворен изобретением подобной цепи, однако не нашел для нее практического применения; впервые она была использована во Франции в 1832 году. Поскольку Леонардо был прекрасно знаком с бытом ремесленных мастерских, он изобрел механическую пилу, лезвие которой двигалось вертикально. Перечень изобретений Леонардо, его идей и усовершенствований можно продолжать до бесконечности: легкие лыжеподобные башмаки для хождения по воде – нечто похожее появилось в Соединенных Штатах в XX веке; перепончатые перчатки для плавания; вращающийся вытяжной колпак для дымоходов; вращающиеся мельницы для производства тонких, унифицированных листов металла; усовершенствованный насос с центрифугой; машины для производства металлических винтов;

идея переносных разборных домов; машины для производства веревки; шлифовальные машины; эксперименты с волчком, жидкостями, падающими телами; масляная лампа с наполненной водой стеклянной сферой для усиления яркости света.

Мысленно охватывая изобретения Леонардо и понимая, как был высок уровень его знаний, невольно поражаешься. Однако следует постоянно помнить и о его привычке заимствовать идеи. Это не было плагиатом: он намеревался создать некое подобие энциклопедии с иллюстрациями.

Термин «человек Возрождения» вызывает в памяти, прежде всего, имя Леонардо да Винчи: никто из его современников, даже самых блистательных и многосторонне одаренных, не мог с ним сравниться. Так почему же он не стал одним из величайших гениев науки всех времен? Ответ таков: несмотря на активность творческой натуры, да Винчи был ученым исключительно по призванию. Он с интересом проникал в тайны природы, но тому, что узнавал, не находил применения. Скрупулезность его рисунков показывает, что Леонардо вынашивал мысль о воплощении своих идей в жизнь – но никогда не шел дальше идеи. Он всегда обращался к новому прежде, чем делал последний шаг, который привел бы к осуществлению его проектов. Все свои записи и рисунки Леонардо тщательно оберегал, никому не позволял в них заглядывать, изучать их или применять на практике. И в этом основная причина его неуспеха как ученого: ведь достижения научного ума оцениваются практическими результатами, а склонный к отшельничеству Леонардо сократил общение с другими до минимума и чаще всего предпочитал оставаться в одиночестве. К тому же на службе у Сфорца его исследования и изобретения никому не были нужны.

Когда служба у Сфорца подходила к концу, Леонардо столкнулся с финансовыми трудностями. Для поддержания своей власти Лодовико затевал множество дорогих афер и не мог – или не хотел – платить своим художникам больше. Леонардо писал ему умоляющие письма; одно из них (разорванное по вертикали, причем вторая половина утрачена, так что мы располагаем лишь началом строк) раскрывает его бедственное положение: «Мой господин, зная, что ум Вашего сиятельства занят… напомнить Вашему сиятельству о моих печальных обстоятельствах…» Лодовико притворился, что не понимает, о чем идет речь. Ему было не до того.

Узурпированное Сфорца герцогство ускользнуло из его рук в результате грубых просчетов. Неаполитанское королевство оказалось в руках его врагов, он же сумел настроить против себя

папу и Флоренцию. Впавший в отчаяние Сфорца в 1494 году склонил французского короля Карла VIII, имевшего наследственные права на неаполитанский трон, пойти на Неаполь. Карл последовал его совету, для начала захватил Неаполь и некоторое время удерживал его. Но, осознав свою ошибку, Сфорца присоединился к недавним противникам, и они вместе прогнали Карла обратно за Альпы. Однако ошибка оказалась роковой. В 1499 году преемник Карла Людовик XII напал на Милан и покончил с правлением Сфорца. Лодовико Сфорца был доставлен во Францию в качестве пленника; предание гласит, что последние дни своей жизни он потратил на то, чтобы вырезать на стене тюрьмы слова: «Infelix Sum» («Я несчастный»).

Леонардо еще некоторое время оставался в Милане. Он сделал несколько бесстрастных записей по поводу обрушившегося на герцога бедствия, завершив их словами: «Герцог потерял свое положение, свои владения и свободу и ни одно из своих начинаний не увидел осуществленным». Затем вместе с Лукой Пачоли и Салаино Леонардо отправился во Флоренцию, по пути завернув в Мантую и Венецию для осмотра достопримечательностей.

На пороге нового, шестнадцатого века, в декабре 1499 года, да Винчи, измученный неудачами, решился покинуть Милан. Семнадцать лучших лет жизни было отдано этому городу.

Сборы длились недолго. Багажа было меньше, чем когда-то он привез из Флоренции. Но с ним не было самого главного, что сопровождало всю его жизнь, – надежды.

Семнадцать лет. Огромный глиняный «Конь», воплощающий величие рода Сфорца, должен был остаться в городе, оккупированном врагом. Правда, Леонардо не мог знать, что монументу осталось жить совсем немного и что он будет безжалостно разрушен пьяной солдатней.

«Тайная вечеря» обречена на гибель. И пока об этом знал только он – создатель плохого грунта. Да, это он сам приговорил свое детище к медленной смерти.

Но Леонардо не знал, как на самом деле сложится судьба «Тайной вечери». Иначе он увидел бы, как невежественные монахи разрушают центр композиции, пробивая в стене дверь. Он услышал бы ржание и топот лошадей в устроенной там наполеоновскими гвардейцами конюшне. И содрогнулся бы от ужаса, увидев, как падают американские бомбы на беззащитный монастырь, взрывая трапезную. В течение четырех с половиной веков его картина не раз подвергалась смертельной опасности.

Лука Пачоли, тогда единственный близкий Леонардо

человек, помог отнести незамысловатую кладь в крытую повозку, и да Винчи снова начал тернистый путь изгнанника.

Краткий, безличный комментарий Леонардо, относящийся к падению Милана, который целых семнадцать лет был его домом, может показаться обескураживающе равнодушным, однако Леонардо всего лишь констатировал то, что случилось. Как многие одинокие люди, к тому же гении, он не испытывал привязанности к какому-либо политическому режиму или к месту. Конец правления герцогов Сфорца означал для него лишь то, что он должен искать себе нового покровителя и к этому нужно приложить определенные усилия. Но к 1499 году создатель «Коня» и «Тайной вечери» уже стал знаменитым, и это избавило его от необходимости ходить и просить.

Леонардо собирался вернуться во Флоренцию, однако направился туда кружным путем, заехав сперва в Мантую для ознакомления с фресками Андреа Мантеньи. Там он встретил умную и на редкость настойчивую даму – маркизу Изабеллу д'Эсте, свояченицу герцога Сфорца. Она потребовала, чтобы Леонардо написал ее портрет, и добивалась своего со всей властностью и хитростью, на какие была способна. Ее настырность, льстивость и неразборчивость в средствах просто шокируют: известному мастеру, венецианцу Джованни Беллини, у которого не было ни малейшего желания писать ее, пришлось сбежать от маркизы. Леонардо, который почти всегда мог отговориться от неинтересного заказа и умел защитить собственное достоинство и покой, все же не смог отделаться от Изабеллы. Его картон с профилем маркизы относится к началу 1500 года. Глядя на него, невозможно отделаться от впечатления, что с его помощью Леонардо мстил этой приставучей женщине. Конечно, он не мог позволить себе карикатуру: все-таки Изабелла была маркизой, и это ограждало ее от подобных оскорблений. Что Леонардо действительно мог сделать, так это написать ее безо всякой заинтересованности: тупое выражение лица, вялый подбородок, неблагородная внешность. Однако даже это не отбило охоту у Изабеллы д'Эсте получить портрет работы Леонардо. Она продолжала преследовать его много лет подряд, пытаясь вытребовать свой портрет, писанный маслом, или выманить у него хотя бы какую-нибудь картину (правда, не получила ни одной). Покинув Мантую, – без сомнения, с чувством облегчения, – Леонардо отправился в Венецию.

Весной да Винчи уже был в Венеции. Больной, стареющий художник не нашел здесь желанного приюта и отдыха и вскоре отправился во Флоренцию.

Когда весной 1500 года Леонардо приехал во Флоренцию, то

нашел, что духовная атмосфера там полностью изменилась. Пятьсот лет назад, когда приближался тысячный год от Рождества Христова, весь христианский мир был охвачен религиозной истерией, которая иногда граничила с сумасшествием. Конец света, туманно предсказанный в Апокалипсисе, казалось, вот-вот должен был наступить. И теперь во Флоренции, когда приближалась новая – серединная дата, повторялось нечто подобное, хотя и не в такой напряженной форме. Лоренцо Великолепный к тому времени умер. Не обладавшее его опытом, семейство Медичи потеряло власть над Флоренцией и было изгнано. В 1490-е годы фанатичный доминиканский монах Савонарола приобрел огромное влияние на горожан. Леонардо не нравилось все, что делал Савонарола, о котором он знал понаслышке, и едва ли на него могли бы произвести впечатление его ужасные проповеди. Правда, на небосклоне появилась новая звезда – двадцатипятилетний Микеланджело. Слава молодого художника была так велика, что он мог посоперничать с 48-летним Леонардо.

К возвратившемуся мастеру во Флоренции отнеслись с почтением. Монахи-сервиты из монастыря Благовещения заказали ему алтарную картину и предоставили помещение в своем монастыре, куда Леонардо вместе со своим окружением, включая молодого Салаино, вскоре и переехал. К сожалению, картон, созданный специально для сервитов, был утерян. «Когда он был закончен, – пишет Вазари, – комната, где он стоял, постоянно была наводнена мужчинами и женщинами, молодыми и старыми; такую толпу можно видеть только на самых торжественных праздниках. Все спешили посмотреть на чудо, сотворенное Леонардо». Но скоро да Винчи покинул сервитов и в 1502–1503 годах приблизительно на восемь месяцев снова стал военным инженером. В роли его работодателя в данном случае выступил не такой мягкий деспот, как Лодовико Сфорца, – им оказался Чезаре Борджиа, самый жестокий, безжалостный и коварный тиран эпохи Возрождения.

Чезаре был одним из нескольких незаконных детей папы Александра VI – продажного, развратного человека, который присвоил себе папское звание в 1492 году. Он сделал семнадцатилетнего Чезаре кардиналом, однако жизнь в Ватикане совершенно не отвечала характеру молодого человека. О Чезаре можно судить по легендам, связанным с его именем. Например, однажды он заколол кинжалом своего врага, который стоял так близко от его отца, что кровь обагрила папские одежды. В другом случае Чезаре собрал во внутреннем дворе Ватиканского дворца несколько приговоренных к смерти преступников, и когда папа и

его печально известная незаконная дочь Лукреция Борджиа выглянули в окно, он начал развлекаться тем, что расстреливал несчастных мечущихся по двору людей из лука, причем старался целить в те места на их телах, которые казались ему наиболее забавными. Папа, заметив, что Чезаре не создан для служения церкви, освободил его от всех обетов и решил сделать властителем Романьи – довольно большой области на севере Центральной Италии, расположенной между Тосканой и Адриатическим морем, на которую претендовал Ватикан. Именно во время завоевания Романьи и прилегающих к ней областей Чезаре призвал к себе Леонардо и назначил его своим архитектором и главным инженером. Это произошло в 1502 году. Леонардо принял приглашение, несмотря на дурную славу своего работодателя. Да Винчи спроектировал систему рвов и каналов, чтобы осушить окрестные зловонные вредоносные болота, потом создал карты для войск Борджиа, которые собирались напасть на земляков Леонардо, тосканцев. Да Винчи, даже если был удивлен или потрясен происходящим, не написал об этом ни слова. Вместо этого он нарисовал грандиозный план крепости Урбино и голубятни, красота которой произвела на него сильное впечатление.

В Урбино Леонардо свел знакомство со знаменитым и позднее злостно оклеветанным Никколо Макиавелли, который был послом Флорентийской республики при Борджиа. Леонардо и Макиавелли тянуло друг к другу: оба были чрезвычайно умны и наблюдательны.

Вскоре Чезаре не поладил со своими кондотьерами и в декабре 1502 года убедил «своих дорогих братьев» в том, что им нечего бояться, и пригласил четырех из них к себе на пир в Синигаглию. Те пришли. Двое из них были задушены, а двое в качестве пленников отосланы в Рим, где позже с ними расправились не менее жестоко.

Это, очевидно, стало причиной того, что Леонардо отвернулся от Борджиа: одним из двух задушенных был его друг Вителлоццо Вителли. Вскоре да Винчи покинул службу у Чезаре и весной 1503 года вернулся во Флоренцию. В 1507 году Чезаре Борджиа был убит во время случайной стычки, спровоцированной кем-то, чтобы овладеть его драгоценным оружием.

У Макиавелли был мягкий нрав, и он стал Леонардо хорошим другом. После того как оба покинули Борджиа, Макиавелли, используя свое положение (он был секретарем Совета Десяти), выхлопотал для Леонардо один из самых серьезных заказов – «Битву при Ангиари». Флорентийцы пожелали, чтобы стены залы заседаний Синьории были украшены сценами из военной истории

города, и постановили, чтобы эту работу выполнили Леонардо и Микеланджело. (В наше время трудно удержаться от восклицаний по поводу такого поворота событий. Какими деньгами должен располагать музей, город или правительство, чтобы пригласить одновременно двух художников такого уровня!)

Сражение при Ангиари в 1440 году, в котором флорентийцы нанесли поражение миланцам, было незначительным: за время всей военной кампании погиб один человек. Тем не менее, один эпизод этого сражения глубоко тронул Леонардо: схватка между несколькими кавалеристами, развернувшаяся вокруг боевого знамени. Его эскизы для большой настенной картины показывают, что он намеревался дать общую панораму сражения, в центре которого происходила схватка за знамя. Это полотно Леонардо было утрачено. Он закончил картон (который тоже не сохранился) и написал на стене картину. Краски медленно таяли (в течение приблизительно шестидесяти лет), пока не исчезли совсем. Как и в случае с «Тайной вечерей», Леонардо экспериментировал – и эксперимент закончился тем, что краски постепенно осыпались.

Неловкие копии этой картины дают представление разве что о контурах фигур Леонардо, так как их выполняли малоквалифицированные мастера. Около 1605 года за дело взялся еще один гений – Питер Пауль Рубенс, который посетил Италию и создал нечто близкое к замыслу Леонардо. Будучи талантливейшим художником, Рубенс понимал Леонардо, и хотя его рисунок представляет собой всего лишь копию копий, по общему согласию, он лучше других дает представление об утраченной работе.

Большой совет не имел намерения стравливать двух художников. Свои картоны они рисовали в разных мастерских в разное время, да и в зале между ними не возникало соперничества. Однако художники осознавали, что в каком-то смысле это соревнование. Рисуя лошадей, Леонардо делал то, что, по общему мнению, умел делать лучше всех. Микеланджело, со своей стороны, использовал одну из самых сильных сторон своего дарования – умение показать обнаженное мужское тело. В течение нескольких лет оба картона стояли в зале (Микеланджело не только не завершил свою картину, но даже и не начинал).

Вскоре Леонардо удостоился чести, имеющей, однако, иронический оттенок. Его попросили войти в комиссию по определению места во Флоренции, где должен стоять большой мраморный «Давид», изваянный Микеланджело. Какие бы чувства не испытывал при этом да Винчи, он не дал им воли и

согласился.

Приблизительно в то же самое время, когда Леонардо исполнял свои обязанности в комиссии и все еще продолжал размышлять над картоном для «Битвы при Ангиари», он начал работать над той картиной, которая стала одной из самых знаменитых на земле, – над «Моной Лизой». Картина всем настолько знакома, настолько глубоко запечатлелась в памяти людей, что трудно поверить, что когда-то она выглядела иначе. Тем не менее, это факт: в наше время «Мона Лиза» выглядит не так, как тогда, когда вышла из рук Леонардо. Когда-то слева и справа на картине были нарисованы невысокие колонны, теперь обрезанные. Глядя на них, становилось ясно, что дама сидит на балконе, а вовсе не подвешена в воздухе, как это иногда кажется. Что касается цветовой гаммы лица, то темная лакировка изменила соотношение цветов и создала смутный подводный эффект, который еще усугубляется тем устричным светом, который слабо льется на картину из потолочных окон Большой галереи в Лувре. Эти изменения, однако, скорее досадны, чем трагичны: шедевр сохранился, и мы должны быть благодарны, что он в таком прекрасном состоянии.

Мона Лиза не была, как многие считают, идеалом красоты для Леонардо: его идеалу скорее соответствует ангел из «Мадонны в скалах». Все же художник наверняка считал Мону Лизу особым человеком: она произвела на него такое сильное впечатление, что он отказался от других выгодных предложений и в течение трех лет работал над ее портретом. Портрет отразил своеобразный человеческий характер.

Мона Лиза (сокращение от мадонна Лиза) была третьей женой флорентийского купца по имени Франческо ди Бартоломее дель Джокондо (откуда пошло второе название картины «Джоконда»). Когда мона Лиза впервые начала позировать Леонардо, ей было около двадцати четырех лет – по понятиям того времени, возраст, приближающийся к среднему.

Портрет удался – по словам Вазари, это была «точная копия натуры». Но Леонардо превзошел возможности портретной живописи и сделал из своей модели не просто женщину, а Женщину с большой буквы. Индивидуальное и общее слились здесь воедино. Мона Лиза одновременно кажется сладострастной и холодной, прекрасной – и отвратительной. Картина невелика, однако производит впечатление монументальной. Этот эффект достигается с помощью соотношения фигуры и заднего плана.

Что касается техники живописи, то здесь Леонардо довел свое сфумато до совершенства: десять, двадцать, а может быть, сто лессировок положено им на картину.

Отдавшись работе над «Моной Лизой», художник совершенно потерял интерес к «Битве при Ангиари». А она претерпела такие серьезные изменения, что нужно было начинать все сначала, к чему у Леонардо не было ни малейшей охоты. Флорентийский Совет Десяти придерживался мнения, что художник должен либо привести картину в порядок, либо нарисовать другую, либо вернуть назад полученные деньги. Давление со стороны Совета возрастало, но Леонардо сумел достойно выйти из положения с помощью Шарля д'Амбуаза, лорда Шомона, который управлял Миланом от лица Людовика XII Французского. Французы восхищались Леонардо: Людовик был так потрясен «Тайной вечерей», что, увидев всего раз, начал спрашивать своих инженеров, нельзя ли как-нибудь снять ее со стены и перевезти во Францию, даже если для этого потребуется разрушить монастырь. Людовик наверняка не меньше восхищался и «Конем», который в то время все еще оставался прекрасным, несмотря на то, что с ним сделали стрелки. Флорентийцы получили письмо от Шарля д'Амбуаза (возможно, продиктованное самим королем), в котором тот просил отправить Леонардо в Милан для выполнения некоторых работ. Совет Десяти не собирался вступать в конфликт с французами и согласился отпустить Леонардо, поставив условие: он должен вернуться через три месяца. Но так сложилось, что он вернулся гораздо позже.

Когда в 1506 году пятидесятичетырехлетний Леонардо был призван в Милан Шарлем д'Амбуазом, французским вице-королем, никаких упоминаний о заданиях, порученных художнику самим д'Амбуазом или Людовиком XII, не было. Оба относились к Леонардо с большим почтением, возможно, они просто считали, что его присутствие украсит миланский двор.

Французы предоставили Леонардо полную свободу действий. Не считая нескольких случайных поездок, он провел в Милане шесть лет, все больше погружаясь в свои научные исследования. Французский король неопределенно упоминал, что ему хотелось бы иметь «несколько маленьких изображений Богоматери, а также другие работы, по моему настроению, и, наверное, я прикажу ему (Леонардо) написать мой портрет». Но если даже художник и выполнил какие-то королевские заказы, то нам об этом ничего не известно. В годы с 1506 по 1508 он нарисовал второй (лондонский) вариант «Мадонны в скалах».

В конце 1507 – начале 1508 года Леонардо провел шесть месяцев во Флоренции, прибыв туда по личному, не очень приятному делу. Отношения да Винчи и его сводных братьев никогда нельзя было назвать сердечными. В 1504 году мессир Пьетро да Винчи умер, не оставив завещания. Младшие сыновья

объединились, чтобы лишить Леонардо причитающейся ему доли наследства. А в 1507 году умер дядя Леонардо Франческо. Он оставил завещание, в котором упоминал и своего знаменитого племянника. Братья пытались подделать завещание. Леонардо подал на них в суд. Находясь во Флоренции, занятый судебным делом (которое, кстати, он выиграл) художник делил жилище с талантливым эксцентричным молодым скульптором по имени Джан Франческо Рустичи. Кроме собаки, кошки и горностая, Рустичи держал в доме дикобраза. Хозяина забавляло, когда дикобраз колол гостям ноги под столом, а те вскрикивали от боли. На обедах в доме Рустичи подавались прекрасно приготовленные кушанья, но вид их вызывал отвращение: казалось, на стол положили рассеченный на части труп. В этом зверинце Леонардо чувствовал себя превосходно.

К этому моменту у да Винчи было довольно много учеников, но только один из них – Франческо Мельци – достоин более чем мимолетного упоминания. Мельци помнят скорее не за его талант, который все же был весьма посредственным, а за те отношения, которые возникли между ним и Леонардо. Мельци стал учеником Леонардо в Милане. Это случилось приблизительно в 1507 году, когда Мельци было четырнадцать лет. Восприимчивый, интеллигентный подросток вскоре понял, что за внешней сдержанностью Леонардо скрывается безмерное одиночество, и стал для стареющего и во многом разочаровавшегося мастера, по существу, сыном. В отличие от Салаино, Мельци не был ни бестактным, ни алчным. Что касается Леонардо, то, кажется, только к одному Мельци он испытывал настоящую любовь. Почувствовав приближение смерти, да Винчи написал завещание, в котором, наконец, примирился со своими сводными братьями: он оставил им все свои деньги. А Мельци он завещал все свои бумаги и рисунки. То, каким образом Мельци распорядился впоследствии этим сокровищем, может показаться неразумным, даже трагичным, однако это уже тема для другого разговора.

К 1508 году карьера Леонардо как художника подошла к концу, хотя ему еще оставалось жить более десяти лет.

Новые правители Милана не замечали да Винчи. Очевидно, несколько месяцев в 1513 году он провел на вилле семейства Мельци в Ваприо д’Адда, размышляя над тем, чем заняться. В феврале того же года судьба предложила ему что-то похожее на выход. Папа Юлий II умер, его преемником стал Лев X – Джованни Медичи, сын Лоренцо Великолепного. Медичи никогда не выказывали Леонардо особого расположения, однако они считались покровителями искусств. Поэтому да Винчи пришло в

голову, что они смогли бы ему помочь. В сентябре 1513 года усталый, но не теряющий мужества старый художник отправился в Рим.

Во время этого путешествия Леонардо, если верить словам Вазари, был полон надежд. Ему предоставили комнаты в ватиканском дворце Бельведер и назначили небольшое жалованье. Как пишет Вазари: «На забавную ящерицу, найденную дворцовым виноградарем, он надел чешую, снятую с другой ящерицы и предварительно погруженную в ртуть, так что она переливалась при движении, затем прикрепил большие глаза, рог и бороду. Он приручил ее и держал в коробке. Друзья, которым он ее показывал, в страхе убегали».

История с ящерицей очень правдоподобна: она вызывает в памяти первое предприятие Леонардо на поприще искусства – ту картину, которую он много лет назад написал на щите крестьянина.

Один раз папа Лев X дал Леонардо маленькое задание. В чем оно состояло – неизвестно, но результат оказался катастрофическим. Художник, как всегда, с головой отдавшись творчеству, принялся изобретать специальный лак для еще не написанной картины. Папа воздел кверху руки и вскричал: «Этот человек никогда ничего не закончит! Он думает о конце прежде, чем начнет!» Больше от папы заказов не поступало.

Леонардо заболел. В его римских бумагах найден адрес врача, записанный не его рукой. Природа болезни неизвестна, но вполне можно предположить, что это был удар, первый из многих, которые стали причиной паралича правой руки и, очевидно, смерти. Вскоре после первого удара он поправился и снова занялся научными изысканиями, изучая растения в ботаническом саду папы и занимаясь в анатомическом театре. Единственный автопортрет Леонардо создан им, очевидно, во время его пребывания в Риме, когда ему было около шестидесяти двух лет. Портрет выполнен красным мелком (сангиной). Мы видим широкий, изборожденный морщинами лоб, пристальный и одновременно грустный, полный боли взгляд, опущенные уголки губ, пышную бороду. Говорят, что Леонардо, несмотря на свою физическую силу, преждевременно состарился, и автопортрет подтверждает это. Его лицо кажется лицом древнего пророка. Это лицо человека, утратившего иллюзии.

Несмотря на то, что в Риме о художнике, по-видимому, никто не вспоминал, французы не забыли его. Людовик XII умер, но глубокое уважение к Леонардо по наследству перешло к его преемнику Франциску I. Молодой король Франциск предложил да Винчи перебраться во Францию, в усадьбу, расположенную

недалеко от королевского замка в Амбуазе. Художнику было назначено содержание, полностью удовлетворяющее нужды старого человека. Взамен Франциск просил Леонардо лишь об одном: не лишать его удовольствия беседовать с ним. Итак, художник отправился на север, в чужую страну, захватив с собой свои записки, свои рисунки, «Святого Иоанна Крестителя», «Св. Анну с Марией и младенцем Христом» и еще одну картину – «Портрет некоей флорентийской дамы».

Франциск I не был интеллектуалом: он отдавал предпочтение женщинам, турнирам, пышным празднествам и красивой одежде. Но он испытывал восхищение перед гением и смиренно выказывал ему почтение. Когда Леонардо в 1516 или 1517 году прибыл в королевский замок в Амбуазе, расположенном примерно в ста шестидесяти километрах к юго-западу от Парижа на реке Луаре, ему сразу был присвоен титул «Первый художник, инженер и архитектор Короля».

В 1517 году кардинал Луи Арагонский посетил Леонардо в его усадьбе; описание этого визита было сделано секретарем кардинала Антонио де Беатисом: «10 октября 1517 года монсиньор и иже с ним посетили в одной из отдаленных частей Амбуаза мессира Люнардо Винчи, флорентийца, седобородого старца, которому более семидесяти лет, – самого превосходного художника нашего времени».

Несмотря на болезнь и постоянное внимание короля Франциска (который любил приходить к художнику без предупреждения приблизительно с такими словами: «Расскажи мне о душе»), Леонардо ухитрялся кое-что делать в Амбуазе. В описаниях мистерии, поставленной в близлежащем замке Блуа, упоминается механический лев, которого вряд ли кто-либо, кроме Леонардо, смог бы придумать и сконструировать. Огромный лев, очевидно, приводимый в движение пружинами, сделал несколько шагов навстречу королю, как будто собираясь на него напасть. Когда король ударил его жезлом, он остановился, грудь его раскрылась, и все увидели белые французские лилии на голубом поле.

В 1518 году Леонардо уже не мог двигаться – его правая сторона была парализована: «Принимая во внимание уверенность в смерти, но неуверенность в часе оной», – 23 апреля 1518 года Леонардо составил завещание и сделал распоряжения относительно похорон. 2 мая 1519 года в замке Клу, возле Амбуаза шестидесятисемилетний великий флорентиец угас на руках верного Франческо Мельци, которому он завещал семь тысяч листов – свои гениальные записи, рисунки, композиции, кое-какие деньги – сводным братьям, а виноградник возле

Милана – Салаино.

Как только Леонардо был опущен в могилу, смутная дымка таинственности, окружавшая его имя при жизни, стала гуще. Со временем она превратилась в облака, на которые он был вознесен. Его стали обожествлять.

Вскоре после смерти мастера Франческо Мельци написал его сводным братьям: «Думаю, что смерть вашего брата, маэстро Леонардо, уже не новость для вас. Для меня он был лучшим из отцов. Невозможно выразить то горе, которое причинила мне его смерть. До самого того дня, когда тело мое будет предано земле, я буду испытывать постоянную скорбь о нем; ведь он каждодневно высказывал мне самую глубокую и горячую привязанность… Его смерть – горе для каждого, потому что не во власти природы сотворить другого такого человека».

После смерти Леонардо Франческо Мельци оказался владельцем «бесчисленного количества томов» рисунков и записей учителя. Он забрал их с собой, в Ваприо д'Адда возле Милана, где спустя много лет, в 1566 году, их и видел Вазари. Он записал, что Мельци хранил их так, «как будто это были священные реликвии». Итак, до смерти Мельци в 1570 году записи и рисунки Леонардо находились в очень надежных руках. Мельци отобрал и скопировал некоторые материалы, стараясь из огромного «собрания без порядка» составить хотя бы одну книгу – «Трактат о живописи», над которым Леонардо работал последние двадцать пять лет своей жизни и который так и не закончил. Надо признать, что эта работа Мельци просто бесценна. Однако в остальном он вел себя как простой хранитель. Он не написал воспоминаний о Леонардо, не сделал никаких комментариев к его бумагам, несмотря на то, что они находились в его руках полвека. Одна мысль о таком долгом бездействии заставляет многих исследователей Леонардо скрежетать зубами. Но, тем не менее, факт остается фактом: Мельци хранил бумаги и рисунки Леонардо в неприкосновенности и завещал их своему приемному сыну Орацио в полной уверенности, что тот будет обращаться с ними так же бережно. К сожалению, Орацио этого не сделал, и вскоре бумаги Леонардо пошли нарасхват. Манускрипты и отдельные листы покупались, продавались, их крали, продавали по дешевке… В конце концов, они разошлись по всему свету. Сегодня их можно встретить в Милане, Венеции, Турине, Мадриде, Париже, Виндзоре, Лондоне, в библиотеке графа Лейкестерского в Холкхэм-холл. Небольшие фрагменты и отдельные страницы находятся в частных и общественных собраниях Соединенных Штатов Америки: в нью-йоркском музее Метрополитен, в коллекциях Джона Николаса Брауна и Роберта

Лемана. Никто не может сказать, что хотя бы половина наследия Леонардо найдена. Кое-что еще может быть найдено: ведь где-то находится огромная пачка страниц, которая в начале XIX века каким-то образом исчезла из хранилища британской Короны. Скорее всего, они до сих пор где-то спрятаны.

Среди множества людей, которые оказались владельцами письменного наследия Леонардо, только двое достойны упоминания: скульптор Леони и Наполеон Бонапарт. В конце XVI столетия в распоряжении Леони оказалось множество бумаг Леонардо. Он набросился на них с ножницами, собрал из вырезок два альбома и продал их. Один из этих альбомов, названный «Атлантическим кодексом» за свой огромный объем (1222 страницы), состоит в основном из научных материалов. Сегодня этот альбом – одно из сокровищ библиотеки Амброзиана в Милане. Другой альбом состоял из небольших иллюстраций; их Леони вырезал из бумаг самого «Атлантического кодекса» и других и наклеил на чистые листы. В настоящее время альбом хранится в Британской Королевской коллекции в Виндзорском замке. Если исследователи частенько роняют не слишком учтивое словцо в адрес Франческо Мельци, то можно себе представить, что они говорят про Леони.

Что касается бумаг, оказавшихся у Наполеона, то ничего не было изувечено и искромсано. Скорее, это забавный эпизод, – если такое словосочетание может быть употреблено, когда речь идет о краже века. Когда Наполеон во главе своей победоносной армии вошел в 1796 году в Милан, он реквизировал не только «Атлантический кодекс», но и дюжину других манускриптов Леонардо, отослал их в Париж, заметив при этом: «Гении – это французы, как бы ни называлась страна, где они родились». В конце наполеоновских войн «Атлантический кодекс» был возвращен в Милан, однако другие манускрипты все еще находятся в Институте Франции в Париже.

Леонардо, любитель и создатель разнообразных мистерий, был похоронен среди принцев и государственных советников в Амбуазе. В суматохе последующих лет, во время гугенотских войн и революций кладбище, на котором он погребен, пришло в запустение. Надгробные камни использовались в качестве строительного материала; даже крышки гробов были сорваны, и кости мертвых перемешались. В начале XIX века французский поэт-романтик Арсен Оссей попытался извлечь останки художника из общей погребальной ямы. Он исходил из того, что Леонардо был высоким человеком и к тому же интеллектуалом, поэтому отобрал крупный череп и массивные кости. Останки захоронены в маленькой часовне рядом с замком. Экскурсоводы

объясняют, что здесь лежит Леонардо да Винчи, хотя, возможно, это и не так. Три столетия спустя после смерти Леонардо возникла новая, последняя мистерия, связанная с его именем. Это могут быть кости двух десятков людей… Символически их можно считать останками всех людей, которые когда-либо посетили этот мир.

Леонардо не остановился у входа в темную и грозную пещеру, он заглянул в нее и постарался разглядеть – что же там чудесного в ее глубине.

Почетный профессор кошмаров – Иеронимус Босх

«Разница между работами этого человека и работами других художников заключается в том, что другие стараются изобразить людей такими, как они выглядят снаружи, ему же хватает мужества изобразить их такими, каковы они изнутри».

Хосе де Сигуенса

Голландская культура была плотью от плоти Средних веков и эпохи Возрождения. В конце XV века Нидерланды стали одной из самых богатых стран. Это привлекало к ним опасное внимание соседних государств. Соседские феодалы стремились завладеть страной.

Для Нидерландов конец XV – начало XVI века – тяжелое время. Маленькая, но богатая страна едва успела войти в состав герцогства Бургундского, как в 1477 году оказалась под властью алчных Габсбургов. Чем больше процветал Антверпен – международный порт, «цветок моря», тем бесцеремоннее грабили его испанские монархи. В Нидерландах распоряжалась, как дома, свирепая испанская инквизиция; позже, при Филиппе II, был

установлен террористический режим герцога Альбы. Повсюду воздвигались виселицы, пылали селения, правила бал чума. Отчаявшиеся люди ударялись в мистицизм – возникали еретические учения, изуверские секты, многие занимались колдовством, за что их преследовала церковь. На протяжении целого столетия в Нидерландах копилось возмущение, вылившееся затем в революцию.

Аутодафе в городах с завидным постоянством чередовались с карнавалами. И это странное время породило странного художника, одного из самых загадочных мастеров – Иеронимуса ван Акена, более известного как Иеронимус Босх.

Населенные сонмами монстров, ангелов, чертей картины Босха делают его уникальным явлением в истории живописи. Ученые выдвинули множество самых разнообразных гипотез относительно личности и источников вдохновения этого необыкновенного художника.

В нем видели предшественника сюрреализма, этакого опередившего свое время Сальвадора Дали, черпавшего образы в сфере бессознательного. Сюрреалисты провозгласили его своим предтечей. Когда в Нью-Йорке была открыта выставка сюрреалистов, целый отдел был отдан Босху.

Вот вам на выбор несколько версий, выдвинутых исследователями, пытающимися проверить гармонию Босха алгеброй XX века:

Босх был средневековым аскетом, одержимым кошмаром грядущего возмездия, в стиле Джироламо Савонарола;

Босх был адептом еретической секты спиритуалов, или адамитов, заявлявших, что сексуальная свобода возвращает человека в состояние невинности до грехопадения;

Босх был обычным религиозным человеком с излишне ироничным складом ума;

Босх был мистиком с несокрушимой верой;

Босх был ренессансным гуманистом сродни Эразму Роттердамскому;

Босх был одиноким чудаком, свихнувшимся от чтения апокалипсической литературы;

Босх был наркоманом, создававшим своих монстров под кайфом.

В 1965 году в Париже даже была представлена диссертация на соискание степени доктора медицины под названием «Психопатология фантастики в работах И. Босха».

Предполагали, что Босх знаком с практикой алхимии, астрологии, магии, спиритизма, оккультных наук, владеет искусством применения галлюциногенов, вызывающих адские

видения. В поисках возможных источников его фантасмагорических образов исследовался религиозный и культурный кругозор художника. Некоторые из этих гипотез устарели; иные при всей их привлекательности не подтверждаются фактами; есть и такие, которые дали ключи к пониманию картин, но часто противоречивые и, во всяком случае, не исчерпывающие. Впрочем, у Босха, если судить по его картинам, вообще был колоссальный объем знаний, кроме того, он прекрасно знал теологическую литературу (даже самые ортодоксальные варианты, вплоть до учений тайных еретических сект, ему были известны даже средневековые еврейские религиозные и мистические источники, не переведенные на европейские языки); архитектуру; зоологию (вплоть до слонов и жирафов), промышленные технологии, музыкальные инструменты, орудия пыток, воинское вооружение, пословицы и сказки. Учитывая, что он почти никогда не выезжал из родного города, непонятно, где и когда он успел так хорошо это усвоить.

Мир Босха так и остается неразрешенной загадкой.

Откуда же он взялся – этот фантастический Hieronemus (или Jheronimus) Bosch?

Неподалеку от бельгийской границы в стороне от крупных художественных центров Нидерландов находился процветающий торговый город Хертогенбос, что значит «Герцогский лес».

Много лет назад там поселился ван Акен (то есть из Аахена), который в старых архивных документах именовался торговцем пушниной и домовладельцем. Все потомки Яна ван Акена были либо купцами, либо ремесленниками, либо (и это чаще всего) художниками.

Дед Иеронима по отцу Ян ван Акен, доживший до 1454 года, расписывал религиозные принадлежности Братства Богоматери. Полагают, что он автор «Распятия Христа с донаторами», которое и сейчас находится в величественном соборе Святого Иоанна. Из пяти сыновей Яна три (в том числе отец Иеронима Антонис, умерший в 1478 году) стали художниками. Художником был и брат Иеронима Гооссен, которому Антонис оставил свою мастерскую. Предполагается, что годы ученичества Иероним провел в мастерской отца или одного из дядей. Мать Иеронима была дочерью портного. Ее имя не сохранилось.

О самом Босхе тоже известно до обидного мало. До сих пор не могут уточнить даже год его рождения. Принято считать, что Иероним родился приблизительно в 1450 году и почти всю жизнь провел в родном городе Хертогенбос в Северном Брабанте. Он был среднего роста, худощавым стройным мужчиной с правильным и довольно красивым лицом. Основам ремесла его

научили дед и отец – профессиональные живописцы. Затем он совершенствовался в искусстве, обучаясь в нидерландских городах Гаарлеме и Делфте. В 1480 году Иероним вернулся в Хертогенбос мастером-живописцем. Когда он принялся за самостоятельную работу, то взял в качестве псевдонима часть названия родного города – Босх. Видимо, для того, чтобы выделиться среди живописцев Акенов.

В 1481 году Иероним Босх женился на одной из самых богатых невест в городе – Алейд ван дер Меервенне, семья которой принадлежала к верхушке городской аристократии. Она принесла мужу солидное приданое и передала ему право распоряжаться им. Брак Иеронима не был особенно счастливым (супруги не имели детей), но он дал художнику приличное состояние, положение в обществе и независимость: даже выполняя заказы, он мог себе позволить писать так, как хотел. Босх почти постоянно жил в поместье жены за городом, работая не столько для заработка, сколько для удовольствия.

Немногие точные факты из жизни художника известны нам только из книг счетов Братства Богоматери, с которым связана жизнь Иеронима и всей семьи Акенов. Светские братства в те времена были центрами религиозной и общественной жизни города, регламентирующими ее в течение всего года. Три месяца в году города жили карнавальной жизнью. И одной из целей деятельности Братства Богоматери было как раз устройство таких представлений, нравоучительных зрелищ, пантомим (особенным успехом пользовалось «Искушение Святого Антония»).

Кстати, спустя годы после смерти Босха персонажи его алтаря «Искушение», попавшего в Лиссабон, служили образцами для театральных костюмов во время карнавалов.

Братство Богоматери основала группа светских и духовных лиц в 1318 году. Члены этого братства поклонялись чудотворному образу Богоматери, хранившемуся в церкви Святого Иоанна. Согласно записям, Иеронимус Антонис ван Акен вступил в Братство в 1486 году, а годом позже стал его «почетным членом». В книге счетов за 1480 год зафиксирована покупка им двух створок старого алтаря, незавершенного его отцом. Символом Братства был белый лебедь, и его члены называли себя «братьями лебедя». Ежегодно Братья собирались на пиршество, где основным блюдом была эта птица или гусь. Помимо Братства Богоматери, к которому принадлежал Босх, в Хертогенбосе активно действовали и имели две школы Братья Общей Жизни, выступавшие против ереси и развращенности духовенства.

Вот несколько скупых фактов, зафиксированных в записях Братства Богоматери:

В 1488 году Босх председательствовал на ежегодном «лебедином банкете». Писал ставни алтаря капеллы Братства.

1492 год (примерно 7 февраля) – Босх закончил рисунок на простыне для цветного витража капеллы.

1504 год – получил 36 ливров за картину «Страшный суд», заказанную герцогом Бургундским Филиппом Красивым, сыном императора Максимилиана.

1508–1509 годы – приоры Братства советовались с Босхом по поводу росписи позолотой алтаря своей капеллы. Босх получил скромное вознаграждение за модель бронзового канделябра.

1511–1512 годы – Братство Богоматери заказало Босху картину с распятием.

1516 год, 9 августа – в церковные книги внесено сообщение об отпевании «знаменитого художника Иеронимуса Акена» (Heronymus Aquen, alias Bosch incignis pictor) в капелле Богоматери церкви Святого Иоанна.

Босх оставил мало автопортретов, но на его картине «Восхождение на Голгофу» мы можем видеть художника в образе одного из персонажей слева на переднем плане в красном плаще.

В конце жизни он выполнял заказы для бургундского двора, что говорит о его признании современниками. Работы художника еще при его жизни находились в коллекциях дворянских фамилий Нидерландов, Австрии и Испании. К сожалению, ни одна из картин Босха не датирована, хотя многие работы подписаны. Отсутствие дат создает дополнительные трудности для исследователей творчества Босха.

Он умер в 1516 году, а в XVII веке о нем забыли, казалось, навсегда. И только в наши дни имя Босха открыли заново.

Осень Средневековья в творчестве художника причудливо соединилась с чертами Возрождения. В этот период европейской живописи безоблачная радостность Ван Эйка пошла на убыль и сменилась трагическим пафосом Рогира ван дер Вейдена. На этом фоне и фонтанирует фантазия Босха.

На его работы явно повлиял фламандский стиль живописи. Но художественная манера Босха очень своеобразна и сильно отличается от всех существовавших в то время традиций. Если фламандские художники создавали мир безмятежности и бытовой повседневности, то мир Босха – это мир ужаса и фантазии. Его стиль уникален, а его незабываемо яркий символизм и в наши дни не имеет себе равных. В эпоху Босха символы являлись важными компонентами изобразительных средств. Картины, выставляемые на всеобщее обозрение – в основном в церквях, – служили чем-то вроде воззваний, предназначенных и доступных для каждого. Задача зрителя

заключалась и в том, чтобы прочитать эти зашифрованные послания. Средневековому зрителю обычно все было ясно с первого взгляда. Современному же читателю, пожалуй, стоит дать значения некоторых символов. Есть три линии толкований зрительных образов: народный, церковный и по Фрейду. Хотя исследователи не всегда сходятся во мнении по вопросу их истолкования, приведем наиболее возможные значения некоторых символов, встречающихся в картинах Босха. Они почерпнуты исследователями, в основном, из старинных голландских пьес, сказок, стихов, изречений:

Воронка – обман и невоздержанность.

Двустворчатая раковина – неверность.

Дятел – борьба с ересью.

Жаба – символ дьявола и смерти, в алхимии – обозначение серы.

Зубчатые башни – символ ада, смерти, намек на огонь инквизиции.

Закрытая книга – тщетность знания в столкновении с людской глупостью. Просто незнание.

Клубника – распутство, наслаждения, преходящие радости.

Ключ – знание или совокупление.

Конькобежец – безрассудство.

Крыса – ложь против церкви, непристойность, эротика.

Лестница – совокупление или путь к познанию в алхимии.

Летающие чудовища – посланцы дьявола, галлюцинации отравившихся спорыньей.

Лютня и арфа – инструменты, служащие восхвалению Бога и завоеванию любви.

Меч – опасность, кара, активная сторона в совокуплении.

Ножи – наказание, зло.

Отрезанная нога – увечье, пытки (у Босха этот образ обычно связан с ересью и магией).

Полые или высохшие деревья – символ ада, смерти, намек на огонь инквизиции.

Пламя – адский огонь, отравление спорыньей.

Рыба – лжепророки, распутство, похоть.

Свинья – обжора.

Сова – великая ученость, мудрость; демоническое значение – ересь, ведьмина птица, символ тьмы, опустошения, несчастья.

Сосуд любой (особенно округлой) формы – пассивная сторона в совокуплении.

Стеклянный сосуд – символ алхимии, магии.

Сухая ветка и шарик – разгульное веселье.

Тюльпан – обман.

Уши – сплетня. Висячие уши – глупость.

Фрукты – плотские наслаждения.

Фиалка – невинность.

Черные птицы – неверие, смерть.

Чертополох – мужская верность.

Яйцо – размножение, алхимия.

Кроме того, был целый набор нечистых животных: верблюд, заяц, свинья, лошадь, аист.

Экспрессивность образов Босха, его бытовая зоркость, склонность к гротеску и сарказму в изображении рода человеческого определили удивительную силу его произведений, отличающихся совершенством живописного исполнения.

В отличие от средневековой традиции, в творчестве художника небесное, земное и дьявольское переплетаются теснейшим образом. Адские порождения проникают всюду. Художник северного Ренессанса, Босх вносит свой неповторимый вклад в процесс открытия мира и человека. До него мир казался художникам царством гармонии, порядка и красоты. Босх же, перенося на холст то, что прежде считалось недостойным изображения, внес в определение мира скепсис и отрицание. Он наблюдал за миром, может быть, внимательнее других, но не находил в нем ни гармонии, ни совершенства.

Естественное для художника эпохи Возрождения стремление проникнуть в суть вещей, разгадать загадки мироздания окрашивалось у Босха в мрачные, гротескные тона, но само по себе оно все же было симптомом той самой умственной жажды, которая побуждала Леонардо да Винчи исследовать все и вся. Могучий, светлый интеллект Леонардо воспринимал мир как единое целое. В сознании Босха мир, как зеркало, разлетался на тысячи осколков, которые на его картинах складывались в прихотливую мозаику жизни и смерти.

Босха, по-видимому, одолевали раздумья о живучести и вездесущести мирового зла, которое, как пиявка, присасывается ко всему живому, о вечном круговороте жизни и смерти, о непонятной расточительности природы, которая повсюду сеет зародыши жизни – и на земле, и под землей, и в гнилом стоячем болоте.

Однако в своих работах Босх выступает не столько как средневековый моралист, сколько как художник, соперничающий с Творцом в поиске новых форм, «никогда прежде не существовавших и не представляемых», как впоследствии определит их Дюрер, описывая плоды деятельности творческого гения.

В его картинах присутствует огромное количество монстров,

но ими не исчерпывается все «население» его живописного мира. Кроме этих чудовищных гибридов, художник рисует существ, которых мы, несколько поколебавшись, все же можем назвать нормальными, – например головы, существующие отдельно от тела.

Наше сознание не создает монстров из ничего, оно заимствует их формы из действительности, и чудовищность обычно заключена не в самих формах, а в несочетаемости нескольких соединенных вместе форм (например, двуногая крысо-рыба или существо с мордой-трубой).

Уолтер Бозинг пишет: «Любовь к монструозному, столь свойственная Босху, была широко распространена в его время, когда люди были зачарованы всякими гротесковыми, неестественными формами».

Босх пришел к утверждению мрачного, иррационального и низменного образа жизни. Он не только выразил свое мировосприятие, свое чувство жизни, но дал ему морально-этическую оценку, причем стремился к тому, чтобы его идеи воплощались в самом художественном решении.

Небо наливается багряным цветом, в воздухе проносятся птицы, оснащенные парусами, чудовищные твари ползают по земле. Разевают пасти рыбы с конскими ногами, и с ними соседствуют крысы, несущие на спинах оживающие деревянные коряги, из которых вылупливаются люди. Лошадиный круп оборачивается гигантским кувшином, и на тонких голых ногах куда-то крадется хвостатая голова. Глаз везде натыкается на острые, царапающие формы. И все заражено энергией: каждое существо – маленькое, лживое, цепкое – охвачено злобным и торопливым движением.

Под кистью Босха эти фантасмагорические сцены приобретают удивительную убедительность. Он сообщает своим многофигурным драматическим феериям жуткий оттенок реальности. Иногда вводит в картину инсценировку пословицы – но в ней вместо юмора звучит издевка.

В творчестве Босха нарастает сарказм, он представляет людей пассажирами корабля дураков. Он обращается к народному юмору – и тот обретает мрачный и горький оттенок.

Гротескные образы, порожденные воображением художника, имеют предшественников в средневековых иллюстрированных рукописях; ясно, что они созданы, чтобы преподать некий моральный урок, но в равной степени эти странные формы – свидетельства сугубо индивидуального внутреннего мира.

Некоторые образы сначала кажутся простыми, но потом приходит осознание того, что они не так однозначны. Например,

на картине «Блудный сын» изображен дом терпимости, что вполне логично, если вспомнить легенду. Но некоторые исследователи усматривают в вывеске с лебедем (впрочем, это может быть и гусь – символ похоти) завуалированное обвинение в адрес Братства Богоматери, эмблемой которого как раз и был лебедь.

Фигура путника, в «Блудном сыне» сильно напоминающая аналогичного персонажа с внешней стороны створок «Воза с сеном», явно ассоциируется с традиционным символом двадцать второго Аркана Таро, Сумасшедшим. Налицо все атрибуты последнего: бедная одежда, длинный посох, плетеный короб с большой ложкой. Кошачья шкура, подвешенная к корзине, и свиное копыто, высунувшееся из-под куртки, свидетельствуют о бедности, но одновременно символизируют дурной глаз и служат амулетами.

«Брак в Канне» – одна из самых загадочных картин Босха, где на заднем плане из двери высовывается маг с жезлом в руках, явно подающий сигналы персонажу в центре картины, очень похожему на карлика. А среди подаваемых на стол яств мы вновь видим лебедя, на этот раз изрыгающего пламя. Как мы помним, в Братстве Богоматери принято было ежегодно устраивать «лебединый банкет», на котором иногда председательствовал сам Босх. Так что он хотел сказать своей картиной?

Художник не датировал свои произведения, так что время их создания выясняют с помощью стилистического анализа или приблизительно определяют основные вехи творчества.

Ранние работы Босха не лишены оттенка примитивности, но уже в них странно сочетаются острое и тревожное ощущение жизни природы с холодной гротескностью в изображении людей.

К раннему периоду (примерно 1475—1480-е годы) относят «Извлечение камня глупости», «Фокусник» и «Семь смертных грехов». Это одновременно лукавые притчи о смысле жизни и философские размышления об исконных принципах мироустройства (возможно, именно поэтому художник обращается к круглому формату центральных композиций, как бы намекая на вселенскую значимость изображаемых сцен). Первая из работ, которая кажется юмористической бытовой картиной, на деле оказывается сложной аллегорией, о точном сюжете которой до сих пор спорят ученые (что характерно, впрочем, для исследовательского восприятия почти всех произведений Босха); удаление «камня глупости» из головы некоего деревенского простака представляет собой не просто примитивную знахарскую операцию вроде среза болезненного нароста, а высмеивание людской наивности вообще, поскольку процедура извлечения из

мозга камня безумия (тюльпана – символа глупости) была типичным шарлатанством целителей того времени. Изображено несколько символов, таких как воронка мудрости, в насмешку надетая на голову хирурга, кувшин у него на поясе, сумка пациента, пронзенная кинжалом.

В рыночной сцене, изображенной на картине «Фокусник», легковерный простак наклоняется над столом, на котором разложены магические приспособления. Стоящий за его спиной персонаж в длинном облачении, с благочестиво-умильным видом подняв глаза вверх, мастерски опорожняет кошелек разини. Рядом с церковником стоит мальчик – видимо, работающий вместе с монахом; его задача – отвлечь жертву в решающий момент.

Нравоучительный аспект искусства Босха наглядно отражен в росписи панно с программным названием «Семь смертных грехов». Это произведение имеет форму столешницы (в роли которой оно когда-то и выступало), напоминающей о том, что следует соблюдать умеренность в пище и в азартных играх. Грехи человечества изображены в цикле живописных сцен из повседневной жизни. В семи секторах центральной круглой композиции мы видим живые сценки, демонстрирующие разные грехи – Гордыню, Скупость, Похоть, Гнев, Обжорство, Зависть, Уныние, а в углах изображены «четыре последние вещи», т. е. пределы человеческого бытия: Ад, Рай, Страшный суд, Смерть. В самом центре круга, как бы в зрачке глаза – Христос Страстотерпец, здесь же сделана надпись: «Берегись, берегись, Бог видит».

Босх нашел для каждого из грехов пример из жизни, хорошо понятный зрителю: гнев иллюстрируется сценой пьяной драки; зависть предстает в виде лавочника, злобно поглядывающего в сторону соседа; корыстолюбие воплощает в себе судья, берущий взятку. Узнавая себя в том или ином из этих образов, современники Босха, вероятно, бывали потрясены, поскольку здесь же, в небольшой, заключенной в окружность композиции в левом нижнем углу панно изображены последствия этих грехов. Жаба забралась на колени к обнаженной молодой женщине, обозначенной как «superbia» (гордыня или тщеславие). Пробегающая мимо демоническая обезьяноподобная тварь подносит к лицу перепуганной женщины зеркало. В постели, окрашенной в цвет пламени, лежит пара прелюбодеев. Демоны в облике летучих мышей и покрытых шипами насекомых тянут их в разные стороны. Существо, похожее на ящерицу, с угрожающе разинутой пастью, взобралось на кровать и уже готово вцепиться в грешников. Создавая это панно, Босх поставил перед собой

задачу связать повседневные прегрешения с адским возмездием за них как неизбежным последствием. По убеждению художника, людей нередко толкает на преступления обычная глупость; она же становится причиной страданий. Художник показывает, как идут к своей погибели самые обыкновенные люди, погруженные в каждодневную суету; сцены привычных, будничных злодейств движутся по нескончаемому кругу, как пестрая, нелепая, жалкая карусель.

Таким образом, в весьма небольшом произведении соединено великое и малое, всеобщее и частное. Неслучайно испанский король Филипп II распорядился повесить «Семь смертных грехов» в спальне своей резиденции-монастыря в Эскориале, чтобы на досуге предаваться размышлениям о греховности человеческой натуры. Здесь еще чувствуется неуверенность кисти молодого художника, он использует лишь отдельные элементы символического языка, которые позже заполнят все его произведения.

Немногочисленны они и в картинах «Операция глупости» и «Фокусник», высмеивающих человеческую наивность, которой пользуются шарлатаны, в том числе и в монашеском одеянии.

В зрелых работах Босха мир безграничен, но его пространство иное – менее стремительное. Воздух кажется прозрачнее и сырее. Художник все больше думает о людях. Он старается адекватно изобразить их жизнь.

Начало зрелого периода творчества Босха (1485–1510 годы) отмечено созданием алтарного образа «Святой Иоанн Богослов на острове Патмос» (1486–1490).

В этой картине дьявол досаждает апостолу, которого зорко охраняет орел (хотя некоторые утверждают, что это другая птица). Тема конца света (Откровение Иоанна Богослова) – заключительная часть Нового Завета, содержащая описание конца света, сведена здесь к минимуму; о грядущей катастрофе напоминают лишь ангел, указывающий святому на небесное знамение, и горящий корабль на глади залива.

Нежный профиль молодого Иоанна рисуется на фоне округлой горы, на вершине которой возвышается серебристо-голубая фигура ангела с распростертыми крыльями, диктующего текст Евангелия. Зритель словно слышит звуки Божественного слова, чему способствует поразительно красивый пейзаж с извилистым морским заливом, напоминающим широко разлившуюся реку. И вдруг среди этой умиротворенной природы, по соседству с одухотворенным образом евангелиста обнаруживается какое-то странное существо – полуптица-полунасекомое с человеческой головой. И хотя этот бес способен

лишь на мелкие гадости, достойные проказника из начальной школы: он задумал стащить письменный прибор святого, лежащий рядом с ним на земле, это мелкое пакостное создание предвещает появление многочисленных чудищ, которые заполонят картины Босха более поздней стадии зрелого периода. Основные произведения – это монументальные триптихи – «Страшный суд», «Сад земных наслаждений».

Именно подобные картины сделали имя Босха особенно популярным в наше время (многие считают его предтечей сюрреализма). Наряду с религиозными сюжетами на створках, решенных относительно традиционно (Рай с сотворением человека, Ад с его наказанием), в главных частях триптихов появляются многочисленные фантастические гротески. Эпизоды, полные красоты и поэзии, соседствуют со сценами насилия, жестокости и порока, а фигуры людей перемежаются со всякого рода чертовщиной и монструозными гибридными образованиями, искусно составленными из частей животных, растений, минералов и рукотворных предметов. Композиции Босха, особенно такие как «Страшный суд», «Сад земных наслаждений», «Воз сена», подобны каким-то невероятным алхимическим лабораториям, полным роящихся чудовищ. Здесь причудливо соединились фольклор, алхимические и астрологические поверья, позднесредневековая мистика, подготовившая Реформацию, однако явственно проступают и новые, ренессансные идеалы: они видны и в общем панорамном охвате прекрасного в своей основе мироздания, и в том центральном положении, которое занимает пытливая человеческая мысль, для тренировки и воспитания которой и сооружены все эти лабиринты (подлинным олицетворением героической мысли выступает св. Антоний в лиссабонском триптихе – маленькая фигурка святого, посрамившего зло в серии смертоносных искушений, занимает центральное положение, являясь средоточием разума среди инфернальных страшилищ).

Уже в зрелости Босх создал «Воз сена» – трехстворчатый алтарь, предназначенный скорее для раздумий, чем для молитвы. Выбор сюжета художнику подсказала старая нидерландская пословица: «Мир – стог сена, и каждый старается ухватить с него сколько может». На фоне мирного и вполне реального пейзажа изображена совершенно бессмысленная жизнь людей, гонимых жаждой наживы и удовольствий. Все человечество оказывается во власти злых сил, и за повозкой с сеном спешат не только простые люди.

Повествование открывается сценой битвы на небесах и низвержения восставших ангелов (в верхней части левой

створки). Ниже зритель видит райский сад, сцены сотворения Евы, грехопадения, изгнания Адама и Евы из рая.

Центральная часть триптиха изображает земной мир. Середину композиции занимает огромный воз, нагруженный сеном. На языке пословицы, которую обыгрывает Босх, сено означает недолговечные мирские соблазны: власть, богатство, почести, наслаждения. В гибельную погоню за сеном вовлекаются представители всех сословий: в толпе среди одежд простолюдинов мелькают шлемы воинов, мантии ученых, щегольские наряды знати, короны, папская тиара; развеваются стяги германского императора и французского короля; монахини под бдительным надзором дородной аббатисы деловито набивают сеном мешок, видимо, рассчитывая употребить это добро на пользу Святой Церкви. Воз с сеном движется словно триумфальная колесница мирской суеты. Его колеса безжалостно давят застигнутых врасплох неудачников, а на возу расположилась компания беспечных баловней судьбы: добившись всего, эти люди не замечают, что в воз, на котором они так уютно устроились, впряжены мерзкие страшилища с рыбьими, жабьими, крысиными мордами. Эта нечисть увлекает воз, а с ним и всю толпу прямо в ад, изображенный на правой стороне триптиха.

Внешние поверхности боковых алтарных створок представляют скромную, почти будничную сцену: по дороге устало бредет истощенный оборванный странник. (Для современников Босха дорога была символом земной жизни.) На каждом шагу он видит явные приметы торжествующего зла: шелудивая собачонка злобно рычит на него; воронье кружит над падалью; разбойники обшаривают прохожего; на холме вдали совершается казнь. И тут же, не обращая на все это ни малейшего внимания, пара беззаботных поселян лихо отплясывает под аккомпанемент волынки…

Раскрытый алтарь являет зрителю тот же образ грешного мира, но уже в развернутом и углубленном виде. Тема дороги-жизни и здесь сохраняет свое значение, но теперь Босх рисует весь путь земной истории – от зарождения мирового зла (когда сатана поднял бунт против Бога) до конца земного мира.

Замысел «Воза сена» глубже и шире обыденного смысла пословицы: сквозь ярмарочную суету здесь проступает гармоничный лик мира. Фоном для сцены дележа сена служит прекрасная долина: величавый покой природы противопоставлен шумной и бесплодной суете людей. Зритель, первоначально сбитый с толку пестрым зрелищем первого плана, с трудом различает в пустых небесах одинокую фигуру Христа. Воз, переполненный сеном, бесцеремонно оспаривает у Христа

центральную роль в композиции. Кажется, перевес на стороне воза: его громада заполнила собой всю середину композиции. Но эта победа иллюзорна: еще миг – воз сдвинется, и адское пламя в одно мгновение испепелит его вместе с грузом, тогда как его соперник (Христос) неуничтожим. Изображение Христа является подлинным центром картины.

Один из любимых сюжетов художника – «Искушение Святого Антония», где отшельника осаждают дьяволы. Босх населял свои картины легионами маленьких ползающих, жутковатых тварей, словно вышедших из-под руки хирурга-вивисектора, в которых самым невероятным образом сращены пресмыкающиеся, ракообразные, чешуйчатые, панцирные существа, сливающиеся в единое целое с кувшинами, щитами, шлемами, иглами, трубами. Особенно жутко становится, когда замечаешь у монстров детали человеческих тел. Вся эта кунсткамера бесов, диковинных «пузырей земли» значительно отличается от средневековых химер: те были величавее и далеко не так зловещи.

«Алтарь Святого Антония» посвящен святому отшельнику, жившему в III–IV веках в Египте. Антоний почитался как защитник от пожаров и врачеватель болезней. Житие святого рассказывает о том, что в начале своего подвижничества Антоний неоднократно был искушаем бесами.

Действительность предстает сплошным кошмаром, стирается граница между живым и неживым, тело ведьмы превращается в ствол трухлявого дерева, из глиняного кувшина вырастают конские ноги, ощипанный гусь жадно пьет, опустив в воду безголовую шею, холм оказывается великаном, стоящим на четвереньках, а птица или рыба – летательной машиной или лодкой.

В центре композиции – коленопреклоненный Антоний с приподнятой в благословении рукой. Антоний не ведает страха, его вера тверда и крепка. Он знает, что эти монстры, лишенные внутренней силы, не смогут одолеть его. Спокойное и строгое лицо Антония обращено к зрителю. Он как бы говорит ему: «Не бойся». Босх, как никто другой, смог выразить сущность мирового зла: сверху яркая, устрашающая раскраска, а под ней ничего нет.

Прямо перед отшельником возвышается полуразрушенная башня, в глубине которой, у подножия креста, виднеется фигура Христа. Она почти незаметна, но это – смысловой центр триптиха: на Христа с надеждой и верой смотрели все, кто молился перед этим алтарем. Среди призраков и кошмаров, в самом аду Спаситель не оставляет верующих в Него. Он сообщает Антонию спокойную убежденность в постоянстве добра, святой же передает ее зрителю.

«Страшный суд» – одна из самых больших по размеру работ художника и одна из самых законченных и откровенных по содержанию. Сюжет не нуждается в пояснениях. Каждый современник Босха, будь то доверчивый безграмотный крестьянин или образованный бюргер, вероятно, понял бы значение почти всех деталей и безоговорочно принял на веру главную идею. Хотя некоторые образы по своей новизне, наверное, показались бы ему чересчур пугающими и гнетущими. На эту тему было создано немало картин, отличающихся большой силой художественного воздействия, но ни один художник ни до, ни после Босха не обладал такой творческой энергией и способностью воплощать пугающее неведомое в таких фантастических образах. Это особенно хорошо видно в изображении обитателей преисподней. Если современники Босха полагали, что художник своими глазами видел этих чудовищ из Ада, а затем точно изобразил их (а в Средневековье подобная возможность никого не удивила бы), то они, несомненно, были убеждены, что такого Ада нужно избежать любой ценой. На картине неоднократно показаны все смертные грехи; очень много эротической и алхимической символики.

Самое известное и загадочное из произведений Босха – триптих «Сад земных наслаждений» был создан в начале XVI столетия. В 1593 году его приобрел испанский король Филипп II. Картина относится к концу зрелого периода творчества Босха.

Босх взял за основу традиционный для Нидерландов того времени тип трехстворчатого алтаря и использовал ряд канонических тем (сотворение мира, рай, ад). Однако результатом его работы стало произведение глубоко оригинальное, не имеющее аналогов в искусстве предшественников и современников мастера.

Размеры триптиха впечатляют (центральная его часть – 220 х 195 см, боковые створки – 200 х 97 см каждая), и зритель, приближаясь к нему, словно с головой погружается в причудливый многокрасочный мир, стараясь постичь тайный смысл, заключенный в его хаосе. Отдельные фигуры и сцены объединены не внутренней логикой повествования – между ними существуют символические связи, смысл которых приходится искать за пределами изображенного на картине пространства.

Босх создал странное, фантасмагорическое произведение. Здесь опять возникают мириады странных и болезненных созданий. Но теперь на смену Антонию явилось все человечество. Мелкий, дробный, но одновременно бесконечный и тянущийся ритм движений маленьких подвижных фигурок пронизывает картину. Во все убыстряющемся, судорожном темпе мелькают

причудливые позы, жесты, мерцающие сквозь полупрозрачную пленку пузыря, которым распустился гигантский цветок; перед взором зрителя проходят целые процессии фигурок – жутких, назидательных, отталкивающих, веселых. Они расположены в определенном порядке. Изображения наслаиваются ярусами, и первый ярус, хаотический, сменяется другим, где фигуры уже включаются в зловещее и неуклонное круговое движение, а тот, в свою очередь, третьим – в котором угрожающе господствуют симметричные неподвижные образования непостижимой природы.

Триптих условно назван по главной части, где изображено некое мистическое чистилище плоти и духа, загадочный Сад Любви, занимающий срединное положение между раем на левой створке и адом на правой; красочная пестрота, жеманная манерность, свойственные придворным гобеленам, в плавном спиралевидном ритме преобразуются в чувство вольного парения духа, с птичьего полета созерцающего услады плоти (множество внешне скабрезных мотивов, как в народном свадебном фольклоре, слагаются в гимн природной гармонии между человеком и мирозданием). С другой стороны, ощущение греховности всего происходящего не покидает зрителя, – и художник не стремится непременно расставить все точки над «i», демонстрируя земную жизнь как грандиозное противоречие. Живописное мастерство в больших алтарных триптихах мастера достигает удивительной силы и в то же время грациозной легкости; краски то нежно вибрируют, то пылают огнем, то сияют мерцающим, зыбким светом.

На внешней поверхности закрытых створок алтаря художник изобразил Землю на третий день творения. Она показана как прозрачная сфера, до половины заполненная водой. Из темной влаги выступают очертания суши. Вдалеке, в космической мгле, виден Творец, наблюдающий за рождением нового мира. Алтарь распахивается и радует глаз своими красками. Композиция левой створки продолжает тему сотворения мира и посвящена зарождению растений, животных и человека. В центре створки, посередине земного рая, изображен круглый водоем, украшенный причудливым сооружением, – это источник жизни, из которого выбираются на сушу разнообразные существа. На первом плане Господь благословляет только что созданных им Адама и Еву.

В центральной части триптиха раскинулся чудесный волшебный «сад любви», населенный множеством обнаженных фигурок мужчин и женщин. Влюбленные плавают в водоемах среди замысловатых конструкций; составляют невиданные кавалькады, оседлав оленей, грифонов, пантер, кабанов;

скрываются под кожурой огромных плодов…

На правой створке зритель видит ад. Эта композиция перекликается с изображением земного рая на левой створке, но их связь основана на контрасте. Здесь царит тьма, слабо озаренная пламенем дальнего пожара; исчезло изобилие природы – его сменила оскудевшая, вытоптанная земля. Фонтана жизни здесь нет, а из замерзшего озера растет трухлявое «древо смерти». Тут властвует не благой Творец, а птицеголовый дьявол, который заглатывает грешников и, пропустив их сквозь свою утробу, низвергает в бездну. Что касается разного рода нечисти, то тут фантазия Босха не знает границ. На его картинах Люцифер принимает мириады обличий: это традиционные черти с рогами, крыльями и хвостом, насекомые, полулюди-полуживотные, существа с частью тела, превращенной в символический предмет, антропоморфные машины, уродцы без туловища с одной огромной головой на ножках, восходящие к античным гротескным образам. Часто демоны изображаются с музыкальными инструментами, в основном духовыми, которые порой становятся частью их анатомии, превращаясь в нос-флейту или нос-трубу. Наконец, зеркало, традиционно дьявольский атрибут, связанный с магическими ритуалами, у Босха становится орудием искушения в жизни и осмеяния после смерти.

Когда художник писал «Рай», он старался нащупать какую-то общую, примиряющую противоречия концепцию бытия. Он пустил в райские сады своих уродливых тварей, которые и здесь ползут, лезут на берег из яйцевидного темного пруда, очевидно, символизирующего вечно рождающее лоно праматери-природы. Но в раю они выглядят безобидными, больше забавными, чем страшными, и резвятся на лугах, озаренных розовым светом, рядом с красивыми белыми птицами и животными. А в другой части райской панорамы густые стаи темных птиц вихрем вырываются из пещеры в скале, напоминающей жерло огромной печи, неустанно выпекающей все новые жизни, взмывают вверх, потом возвращаются, снова погружаясь в темноту и опять вылетая на свет. Странная, фантастическая, как сновидение, картина «круговращения вещества».

Это аллегория греховной жизни людей. Но и в райском пейзаже нет-нет да и мелькнет колючая пресмыкающаяся тварь, а среди мирных кущ вдруг появится некое фантастическое сооружение (или растение?), и обломок скалы примет форму головы с лицемерно прикрытым глазом. Герои Босха – словно побеги, проросшие в темноте. Пространство, заполненное ими, как будто необозримо, но на деле замкнутое, вязкое, безысходное. Композиция – широко развернутая, но пронизанная торопливым,

захлебывающимся ритмом. Это жизнь человечества, вывернутая наизнанку. И это не поздний рецидив далеких средневековых представлений (как обычно толкуют творчество Босха), а настойчивое стремление изобразить жизнь с ее мучительными противоречиями, вернуть искусству его глубокий мировоззренческий смысл.

Первым попытался «расшифровать» изображения триптиха монах Хосе де Сигуэнца в 1605 году. Он полагал, что «Сад земных наслаждений» является нравоучительной картиной: центральная часть алтаря – не что иное, как собирательный образ земной жизни человечества, погрязшего в греховных наслаждениях и забывшего о первозданной красоте утраченного рая, – человечества, обреченного на гибель в аду. Хосе де Сигуэнца предлагал снять с этой картины побольше копий и распространить их в целях вразумления верующих.

Большинство современных ученых разделяют мнение Хосе де Сигуэнца. Однако некоторые исследователи считают триптих Иеронима Босха или символическим изображением алхимических превращений вещества, или аллегорией мистического брака Бога с земной Церковью, или отражением болезненных фантазий автора. Алтарь из Прадо до сих пор остается одной из неразгаданных тайн великого нидерландского живописца.

В картинах, относимых исследователями к позднему периоду творчества Босха, тема зла и греха отходит на второй план, уступая место образу прекрасного в своей будничной простоте мира.

Последние работы художника странно сочетают фантастику и реальность его прежних работ, но при этом им свойственно чувство печальной примиренности. Сгустки злобных существ, ранее торжествующе распространяющихся по всему полю картины. Они еще прячутся под деревьями, показываются из тихих речных струй или пробегают по пустынным, поросшим травой холмикам, но уже уменьшились в размерах, утратили активность, не нападают на человека.

В позднем творчестве Босха постепенно усиливается роль реального начала и возрождается изначальный интерес нидерландского искусства к неограниченным пейзажным пространствам.

Картины позднего периода прямо противоположны по своему мироощущению. Наиболее гармоническим по цветовому и композиционному строю является большой алтарный триптих с «Поклонением волхвов». Ни хитросплетения замысловатой символики, ни отдельные зловещие детали не заслоняют общей благочестивой умиротворенности этого наиболее «ванэйковского»

из произведений Босха; сильные, монументальные цветовые акценты красных одеяний фигур первого плана определяют весь цветовой строй, сочетаясь с зелеными тонами далекого пейзажа, чье спокойствие укрепляет общее ощущение победы божественного начала над ненавистью, жестокостью, грехом. Хотя и тут есть странные моменты.

На боковых створках алтаря изображены его заказчики – знатный хертогенбосский бюргер Питер Бронкхорст и его жена Агнесса – в сопровождении их святых покровителей. По замыслу Босха, основой композиции центральной картины служат изображения трех восточных царей-мудрецов: Мельхиора, Бальтазара и чернокожего Каспара. Они поклоняются Младенцу Христу и подносят Ему свои дары – золото, ладан и смирну.

Мастера XV столетия, изображая евангельских персонажей, избирали точку зрения молящегося: их взгляд был направлен снизу вверх. Иероним Босх смотрит на сцену поклонения волхвов сверху вниз, как наблюдатель. Вокруг Вифлеемского хлева, во всю ширь триптиха, расстилается необъятный мир, в котором сцена на переднем плане всего лишь одна из многих: вот сближаются два конных отряда; вот волки нападают на путников; вот пляшут на лугу беззаботные крестьяне… Босх связывает эти детали общим пространством, постигает некий ритм – оживотворяющий мир, открывает тайное единство природы.

Он вводит в канонический сюжет нетрадиционные образы: это фигура святого Иосифа, который сушит над костром пеленки; любопытные зеваки, удивленно глазеющие на Богоматерь и волхвов из-за угла и с кровли хлева.

Мария и волхвы, еще недавно возвышающиеся над зрителем, которого художник с благоговением подводил к ним, утратили свою самостоятельность. Они сбились в тесную группу, которая является лишь небольшой частью произведения. Торжественность церемонии нарушается присутствием недобрых элементов: противостоящие друг другу вооруженные отряды в отдалении, тупое безразличие или злорадное любопытство пастухов и загадочная, зловещая мужская фигура на пороге хлева в венке из сухих веток и с язвой на ноге, заключенной в прозрачный цилиндр (Ирод, Антихрист, иудейский Мессия или олицетворение ереси). Босх предполагал, что зло вездесуще и вмешивается даже в самые священные события.

Картина «Несение креста» (1515–1516) полна отчаяния и страха перед безумной действительностью; фигура Христа почти теряется среди безобразных, злобных лиц толпы.

Босх неоднократно обращался к сюжетам из цикла страданий Христовых. Эти картины художника резко выделяются среди

множества подобных изображений: произведения Босха окрашены индивидуальным переживанием, личной болью. «Несение креста» самая потрясающая из всех. Вся ее плоскость заполнена человеческими фигурами, точнее лицами; теснятся физиономии стражников, палачей, праздных зевак – грубые, уродливые. Еще более страшными делают эти лица переполняющие их фанатичная жестокость, скотское равнодушие, тупое злорадство. На фоне этого человеческого зверинца особенно прекрасными кажутся спокойные и кроткие лица Христа и святой Вероники, которая держит в руках белый платок с нерукотворным образом Спасителя. Христос идет навстречу своей смерти: направо, в ту сторону, которая в средневековом искусстве отводилась для изображений, связанных со смертью и грехом. Вероника движется налево, в мир жизни, унося на платке лик Христа.

Босха не занимала мысль о положении в мире конкретного человека. В конце своего творчества он истолковал свои прежние представления о жизни людей применительно к определенному человеческому обществу. Имеется в виду его знаменитый «Блудный сын», или «Бродяга», как ее называют некоторые исследователи.

Вписанная в круг композиция построена на пересечении сухих, узких форм и на преувеличении пространственных пауз.

Эта картина не связана непосредственно со Священной историей, но ее тема – земной путь человека – воплощена с той же силой и глубиной, какие мастера Нидерландов привыкли вкладывать в изображения библейских событий.

Бродяга олицетворяет человека вообще – несчастного грешника, которому всегда открыт путь к возрождению. В «Бродяге», в отличие от большинства работ художника, нет ни фантастических, ни драматических сцен.

Герой картины – тощий, в разорванном платье и разных башмаках, иссохший и словно расплюснутый по плоскости – представлен в странном остановившемся и все же продолжающемся движении. Эта нелепая фигура, расположенная в центре картины, достаточно велика, чтобы занять ее большую часть, но слишком бесплотна, необъемна, чтобы загородить собой пространство; шаги героя неверны, неуверенны, он уходит и все же остается в центре композиции.

Это произведение почти списано с натуры – во всяком случае, европейское искусство не знало до Босха такого изображения нищеты, – но в сухой истощенности ее форм есть что-то от насекомого.

Сюжет композиции можно трактовать по-разному.

Вариант 1. Это блудный сын, покидающий отчий дом. На

худом лице особенно выделяются глаза – они прикованы к чему-то не видимому нам. А сзади него – его прошлая жизнь. Дом с прозрачной крышей и полуоторванной ставней реален. За углом мочится человек, рыцарь обнимает женщину, старуха выглядывает из окна, свиньи едят из корытца. И собачка – маленькая, с бешеными глазами, – приопустив голову, смотрит вслед уходящему. Эта та жизнь, которую ведет человек, с которой, даже покидая ее, он связан. Только природа остается чистой, бесконечной. И цвет картины подчеркивает мысль Босха – серые, почти гризайльные тона объединяют людей и природу. Это единство закономерно и естественно. А розоватые или сиреневатые оттенки лишь пронизывают это единство ощущением печальным, нервным, вечно изменчивым и все же постоянным.

Вариант 2. За спиной героя – убогая деревенская харчевня: ее крыша обветшала, оконные стекла выбиты, в дверях солдат пристает к служанке, у стены справляет нужду какой-то пьяница. Босх делает эту трущобу предельно емким образом, воплощающим бесцельность и беззаконие существования ее обитателей. Бродяга принимает решение оставить прежнюю греховную жизнь; неуверенно, оглядываясь назад, он крадется к закрытой калитке. За калиткой расстилается типичный нидерландский пейзаж с песчаными холмами, скудной зеленью, неярким небом. Босх по обыкновению словно задает себе и зрителю вопрос: вернется ли бедный путник домой или кривой путь вновь приведет его в этот бедный, грязный скучный притон?

Но какова бы ни была трактовка, основная идея картины не меняется; кроме того, мы легко узнаем блудного сына или бродягу: это странник с внешних створок «Воза сена»; он постарел, еще больше обносился, поранил левую ногу; но его лицо сделалось мягче, спокойнее, в глазах не видно прежней скорби и подозрительности. Изображенные на обеих картинах странники считаются автопортретами Босха, нарисованные мастером в разные периоды жизни.

Сейчас предполагают, что на картине изображен средневековый коробейник. Картина оказалась частью триптиха, распиленного и проданного по частям в XIX веке разным покупателям. В ходе подготовки роттердамской выставки усилиями голландских реставраторов произведение обрело своих прямых «родственников». Хотя центральная часть триптиха с изображением, возможно, «Страшного суда» утрачена, зато в Роттердаме выставлены обе боковые створки. На внутренней стороне левой створки были два сюжета: «Корабль дураков» и «Аллегория обжорства», с правой стороны – сцена «Смерть купца». Сам «Коробейник», или «Бродяга», или «Блудный сын», был

написан на внешней стороне створок и виден средневековому зрителю, когда триптих был закрыт. Когда створки распиливались для продажи, две половинки «Коробейника» умело соединили и продали как единое произведение, каковым долгое время и считалось. Благодаря методу дендрохронологического анализа было установлено, что все 4 произведения написаны на досках, вырезанных из одного дерева, в одно и то же время, около 1495 года (а не в 1500–1510 гг., как они датировались раньше). Следовательно, и относятся эти картины не к позднему периоду, а к зрелому. Хотя если рассматривать особенности каждого из периодов творчества, то это все-таки поздний период. Вопрос так и остается открытым.

И еще одна близкая Босху тема – тема восхождения на Голгофу. Она возникает в его творчестве не раз. В одной из последних картин Босха «Несение креста» она решается как невероятная мозаика голов на темном фоне. Мертвенно бледные тона обладают какой-то кристаллической прозрачностью, подчеркиваемой чередованием светлых и темных цветов; пластическая выразительность форм безжалостно обостряет уродство человеческих лиц, но художник не дает им окончательно превратиться в карикатуры.

Среди этого калейдоскопа злобных физиономий формально и духовно выделяются три элемента, образующие диагональ, перпендикулярную кресту: это лица Вероники, Христа – центр композиции – и благочестивого разбойника. Глаза этих героев закрыты, окружающая суета их не затрагивает, они словно не хотят быть свидетелями торжества сатаны, который воплотился в присутствующих. При этом лик Христа на плащанице в руках у Вероники обращен к зрителю, как бы свидетельствуя о возможности спасения. Никогда, ни в одной картине Босх не изображал таких жестоких человеческих физиономий, на лицах которых бешеная злоба граничит с истерией. Единственный островок спокойствия – это почти экстатическое лицо Вероники.

Трудно судить о том, насколько художник был понят своими современниками. Известно лишь, что при жизни Босха его произведения пользовались широкой популярностью. Особенно большой интерес к его творчеству возник в Испании и Португалии. Там собраны самые большие коллекции полотен художника. Фантастические, страшные сцены картин Босха были близки и интересны преисполненному религиозных чувств испанскому зрителю.

Серьезное изучение творчества художника началось на рубеже XIX и XX веков. К этому времени он был практически забыт, его имя почти не упоминалось ни в энциклопедиях, ни в

учебниках. Собратья-художники как бы не замечали картин художника, и в истории искусства его долгое время обходили молчанием или высказывали очень противоречивые точки зрения.

Но, независимо от всех этих мнений и оценок, сегодня Босх признан непревзойденным изобретателем образов, замечательным колористом и рисовальщиком, большой и самобытной личностью, размышлявшей о мире и его противоречивой сложности, о человеке и его незащищенности перед лицом духовной и физической опасности. В картинах Босха больше всего поражает не различие, а именно близость нормального и фантастического миров. Который из них ложен? Который истинен? Считал ли он, что глупость правит миром, или просто добродушно посмеивался над современниками, был ли он еретиком или, наоборот, глубоко религиозным человеком, которому открывалось некое тайное и сверхличное знание, сейчас сказать трудно. Но всматриваться в его живописные работы необыкновенно интересно.

С Босхом кончается искусство XV века. Его творчество завершает этот этап чистых прозрений, напряженных исканий и трагических разочарований.

Настежь открытая дверь – Альбрехт Дюрер

«Верность, любовь, чистота, простота, добродетель и вера,
Разум, искусство, талант скрылись под этим холмом»

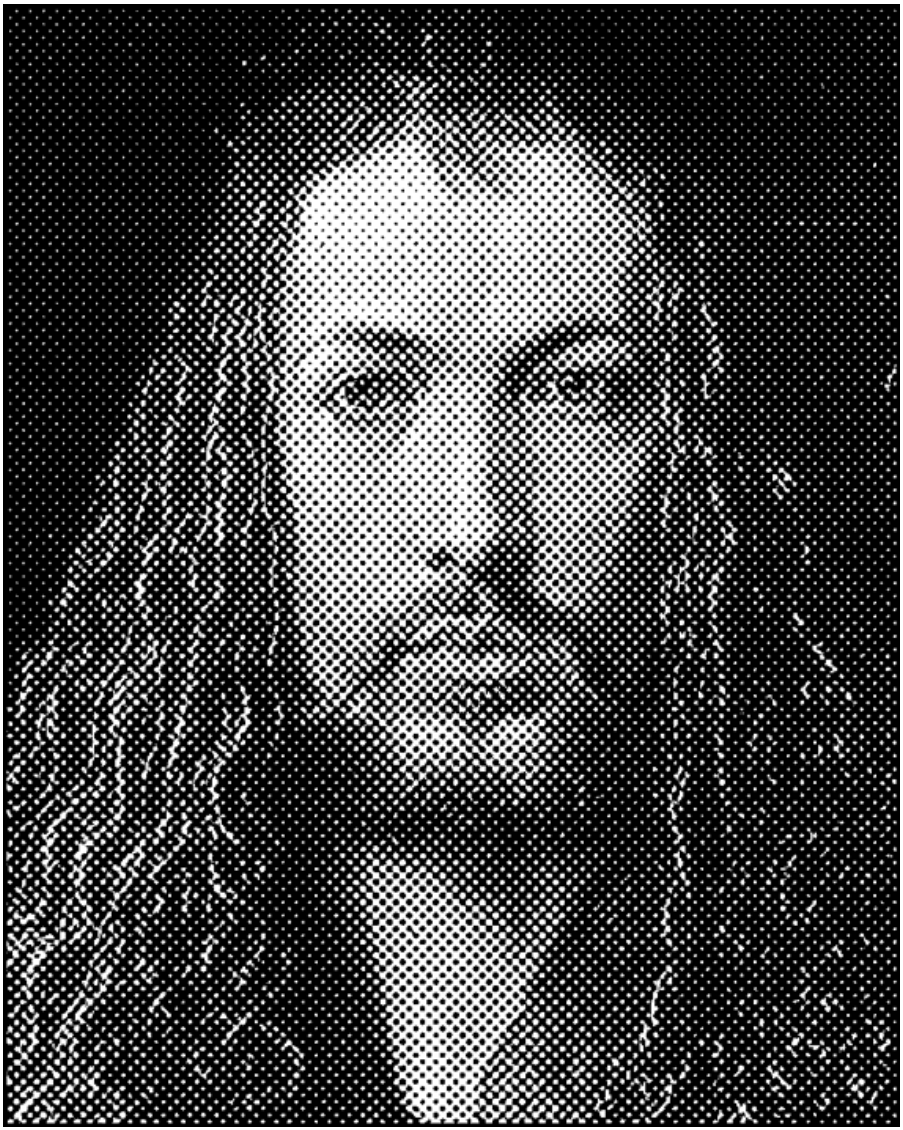
Вилибальд Пиркгеймер

«Эпитафия Дюреру»

«Дюрер, имея в распоряжении только черную краску, тень и свет, достиг того, чего не могут достичь даже те, в чьем распоряжении любые краски. Он передает даже то, что невозможно изобразить – огонь, гром, пелену тумана, чувства и даже саму душу человека».

Эразм Роттердамский

«О правильном произношении в греческом и латинском языках»



Монументальная живопись почти не привилась в Германии, оставаясь в рамках религиозного искусства. Мифологические сюжеты были малопопулярны (в основном из-за пуританской морали), процветал разве что портрет и гравюры на религиозные темы. Немецкие художники любовно сосредоточили свое внимание на достоверной передаче всего окружения человека: его быта, повседневных предметов, картин природы. Одним из наиболее свободных и мощных мастеров Европы этого времени, бесспорно, был Альбрехт Дюрер. Творческий путь Дюрера совпал с кульминацией немецкого Возрождения, сложный, во многом дисгармоничный характер которого наложил отпечаток на все его творчество.

Среди мастеров XVI века Альбрехт Дюрер выделяется не только силой дарования, но и широтой интересов и разносторонностью знаний. Его справедливо называют главой реалистического направления в немецком искусстве XVI века. Он единственный мастер северного Возрождения, который по направленности и многогранности своих интересов, разработке совершенных пропорций человеческой фигуры и правил перспективного построения может быть сопоставлен с величайшими мастерами итальянского Возрождения. Он первым из художников северных стран обратился к научным основам искусства, стремился овладеть его законами.

Альбрехта Дюрера всегда отличали жажда знаний, всесторонняя образованность: будучи, прежде всего, живописцем, гравером и рисовальщиком, он пробовал силы в архитектуре, занимался теорией фортификации, изучал математику, интересовался естественными науками. Он был достаточно хорошо знаком с латынью, чтобы читать древних авторов, и даже сочинял стихи. Наследие Дюрера-рисовальщика насчитывает более 900 листов. Он блестяще владел всеми известными тогда графическими техниками – от серебряного штифта и тростникового пера до итальянского карандаша, угля, акварели. Дюрер был проницательным исследователем природы и горячим приверженцем итальянской (ренессансной) теории искусства, однако в его творчестве проявились многие черты средневекового мистицизма. Его можно назвать «самым итальянским» из немецких художников. Известны слова Рафаэля, что, если бы Дюрер учился у антиков, он превзошел бы всех. Сам же художник утверждал, что учился только у природы и у себя.

Дюрер много и с увлечением писал о своей жизни в семейной хронике, в дневнике и в письмах.

Итак, воспользуемся его помощью. Как рассказывает сам художник, его отец, Альбрехт Дюрер-старший, родился в королевстве Венгрия, неподалеку от городка Юла, расположенного в восьми милях от Вардейна, в близлежащей деревеньке Эйтас (Ajtos, предположительно, от венгерского «ajto» – «дверь»). Его род кормился разведением быков.

Деда художника звали Антоном. Мальчиком он пешком пришел в Юлу к золотых дел мастеру, который и научил его мастерству. Он принял фамилию Тюрер в честь родного села (от немецкого корня «дверь»). Антон женился на девице Елизавете. У них родилась дочь Катерина и три сына. Первый из них и был Альбрехтом-старшим. Он тоже стал золотых дел мастером. Второй брат по имени Ласло стал шорником. Его сын (соответственно, племянник Альбрехта-старшего и двоюродный

брат его будущего сына) Никлас, выучившись фамильному искусству, переехал в Кельн, где его стали называть Никлас Венгр. Третий сын Иоганн более 30 лет был священником в Вардейне.

Альбрехт-старший переехал в Германию, где его фамилия слегка изменила звучание, некоторое время учился мастерству в Нидерландах у знаменитых златокузнецов и, наконец, в 1455 году в день святого Элигия (25 июня) приехал в Нюрнберг – главный центр немецкого гуманизма.

В этот день в крепости Кайзенберг на холме была свадьба Филиппа Пиркгеймера, и под большими липами устроили танцы. Город Нюрнберг в ту пору состоял из восьми больших кварталов, в каждом из которых насчитывалось приблизительно 354 очага, то есть около 40 тысяч жителей.

Альбрехт Дюрер-старший двенадцать лет работал в мастерской у старого Иеронима Холпера. А в начале июня 1467 года женился на дочери своего хозяина, 15-летней красавице Барбаре Холпер. Ее мать была дочерью Оллингера из Вейсенбурга и звали ее Кунигундой.

Отделившемуся мастеру, конечно, надо было бы открыть собственную мастерскую, но для этого требовалось предъявить имущество на сто гульденов и заплатить десять гульденов за свидетельство о правах мастера. Лишь к сорока годам Дюреру-старшему удалось скопить необходимую сумму. Все это время он с семьей жил в задней пристройке дома, принадлежащего Иоганну Пиркгеймеру. И только в 48-летнем возрасте Дюрер-старший приобрел право на наследственную аренду дома на углу Крепостной улицы и переулка Кузнецов. Купить его он и не пытался – для этого нужно было быть знатным человеком. Как чужак, тем более без дворянства, он не имел права ни на покупку дома, ни, например, на право быть избранным в Городской совет. Приходилось пользоваться разрешенными благами – в 1483 году ему удалось приобрести долю в горных разработках. Так что Альбрехт Дюрер-старший трудился и надеялся, что у его детей, благодаря происхождению матери и собственному мастерству, судьба сложится удачнее.

Далее будет уместно процитировать дневник самого художника:

«Семейная хроника

Год 1524 после Рождества в Нюрнберге.

Я, Альбрехт Дюрер младший, выписал из бумаг моего отца, откуда он родом, как сюда приехал и остался здесь жить и почил в мире.

И мой дорогой отец со своею супругою, моею дорогою

матерью, родили следующих детей, – я привожу, как он записал это в своей книге от слова до слова:

1. В 1468 году после Рождества Христова в канун дня св. Маргариты (12 июля) в шестом часу дня родила мне моя жена Барбара мою первую дочь. Крестной матерью была старая Маргарита фон Вейсенбург и назвала мне ребенка в честь матери Барбарою.

2. Также в 1470 году после Рождества Христова в день св. Марины (7 апреля) во время поста за два часа до утра родила мне моя жена Барбара моего второго ребенка, сына, которого крестил Фриц Рот фон Байрен и назвал моего сына Иоганном.

3. Также в 1471 году после рождества Христова в шестом часу в день св. Пруденция во вторник на неделе св. Креста (21 мая) родила мне моя жена Барбара моего второго сына, коему крестным отцом был Антон Кобергер и назвал его в честь меня Альбрехтом.

4. Также в 1472 году после Рождества Христова в третьем часу в день св. Феликса (18 мая) родила мне моя жена Барбара моего четвертого ребенка, коему крестным отцом был Себальд Хеёльтцле и назвал моего сына в честь себя Себальдом.

5. Также в 1473 году после Рождества Христова в день св. Рупрехта (27 марта) в шестом часу родила мне моя жена Барбара моего пятого ребенка, коему крестным отцом был Ганс Шрейнер, что живет у Лаурфертор, и назвал моего сына в честь тестя Иеронимом.

6. Также в 1474 году после Рождества Христова в день св. Домициана (24 мая) во втором часу родила мне моя жена Барбара моего шестого ребенка, коему крестным отцом был Ульрих Марк, золотых дел мастер, и назвал моего сына Антоном.

7. Также в 1476 году после Рождества Христова в первом часу в день св. Себастиана (20 января) принесла мне моя жена моего седьмого ребенка, коему крестною матерью была девица Агнесса Байрен и назвала мою дочь Агнессою.

8. Также час спустя родила мне моя жена в больших мучениях еще одну дочь, и дитя было тотчас же крещено и названо Маргаритою.

9. Также в 1477 году после Рождества Христова во вторую среду после дня св. Элигия (2 июля) родила мне жена Барбара моего девятого ребенка, и была крестною матерью девица Урсула и назвала мою дочь Урсулою.

10. Также в 1478 году после Рождества Христова родила мне моя жена Барбара моего десятого ребенка в третьем часу следующего дня после дня св. Петра и Павла (30 июня), и был крестным отцом Ганс Штрегер, друг Штомбаха, и назвал моего

сына Гансом.

11. Также в 1479 году после Рождества Христова за три часа до утра в воскресенье в день св. Арнульфа (18 июля) родила мне моя жена Барбара моего одиннадцатого ребенка, и была крестною матерью Агнесса Фриц, рыбачка, и назвала мою дочь в честь себя также Агнессою.

12. Также в 1481 году после Рождества Христова в первом часу в день св. Петра в оковах (1 августа) родила мне моя жена моего двенадцатого ребенка, и был крестным отцом служащий Иобста Галлера по имени Николай и назвал моего сына Петером.

13. Также в 1482 году после Рождества Христова в четвертом часу ближайшего четверга перед днем св. Варфоломея (22 августа) родила мне моя жена Барбара моего тринадцатого ребенка, и была крестною матерью дочь Бейнварта по имени Катерина и назвала мою дочь также Катериною.

14. Также в 1484 году после Рождества Христова в день св. Марка (25 апреля) час спустя после полуночи родила мне моя жена моего четырнадцатого ребенка, и был крестным отцом Эндрес Штромайер и назвал моего сына тоже Эндресом.

15. Также в 1486 году после Рождества Христова в полдень во вторник перед днем св. Георгия (18 апреля) родила мне моя жена Барбара моего пятнадцатого ребенка, и был крестным отцом Себальд фон Лоххейм и назвал моего сына тоже Себальдом. Это второй Себальд.

16. Также в 1488 году после Рождества Христова в полдень ближайшей пятницы перед днем Вознесения Господня (9 мая) родила мне моя жена Барбара моего шестнадцатого ребенка, и была крестною матерью жена Бернарда Вальтера и назвала мою дочь Христиною в честь себя.

17. Также в 1490 году после Рождества Христова в ночь поста Господня в два часа после полуночи под воскресенье (21 февраля) родила мне моя жена Барбара моего семнадцатого ребенка, и был крестным отцом господин Георг, викарий св. Себальда. Это мой третий сын по имени Ганс.

18. Также в 1492 году после Рождества Христова в день св. Кириака (8 августа) за два часа до ночи родила мне моя жена восемнадцатого ребенка, и был крестным отцом Ганс Карл фон Оксенфурт и назвал моего сына тоже Карлом».

Практически все перечисленные дети к 1524 году, когда Альбрехт Дюрер делал в своем дневнике эту запись, уже умерли – одни в юности, другие позже. Дольше остальных прожили лишь трое братьев – Альбрехт, Эндрес и Ганс, который в 1525 году переехал в Краков, где стал придворным живописцем и гравером польского короля Сигизмунда I.

Надо отдать должное старшему Дюреру – он старался подбирать своим детям влиятельных и благородных крестных родителей, по мере сил пытаясь обеспечить их будущее. Среди них были купец, астроном-любитель, сборщик налогов на вино и пиво, судья. Не его вина, что не всем детям удалось воспользоваться этим… Альбрехту повезло – ему достался в крестные Антон Кобергер – один из самых образованных людей Нюрнберга, издатель и владелец чуть ли не самой крупной в Европе типографии, торговые конторы которой были во многих городах Европы. Он одним из первых стал издавать книги с большим количеством иллюстраций. Именно он издал первую иллюстрированную «Всемирную хронику» Гартмана Шеделя.

Поскольку дом принадлежал Иоганну Пиркгеймеру, вполне естественно, что сын хозяина стал другом детства маленького Альбрехта. Эту дружбу они сохранили на всю жизнь. Вилибальд был на год старше Дюрера и, благодаря родителям, имел больше возможностей, он воспитывался при дворе епископа Эйхштадского, часто сопровождал отца в путешествиях.

Крепостная улица, на которой жили Дюреры, находилась в центре богатого квартала. Среди соседей были Шейрли, у которых останавливался император, когда был в Нюрнберге. Неподалеку находился дом Гартмана Шеделя, врача, историка, коллекционера книг, который в эти годы трудился над «Всемирной хроникой». Неподалеку располагались дом и самая крупная мастерская в городе – Михаэля Вольгемута. Благодаря крестному Дюреру всегда был открыт доступ в типографию. Мальчик с увлечением следил за рождением книг и гравюр. Рабочий день в типографии продолжался 14 часов. За ошибки типографщик штрафовал работников, а то и сажал под арест. Мастерские, изготавливавшие бумагу для типографии, назывались «бумажными мельницами», и у каждой был свой водяной знак. Альбрехт рано научился по знаку, цвету, на ощупь определять как типографию-изготовителя, так и качество бумаги и ее свойства. Он видел, как вырезались на грушевых дощечках толщиной с палец гравюры. Сначала на доску переводился рисунок. Потом то, что было между линиями, следовало осторожно срезать острыми и тонкими стамесками. Если случалась ошибка, приходилось вырезать из дощечки испорченный фрагмент и заменять его другим. После этого комком мягкой ткани на дощечку наносили краску, и тогда укладывали дощечку под пресс и с силой прижимали к ней слегка увлажненную (чтобы лучше впитывала краску) бумагу. Этот способ изготовления гравюр существовал уже лет сто (когда-то его придумали для печатания игральных карт). При этом

необходимо помнить, что все детали рисунка для гравюры должны быть зеркальными. Эти рисунки создавали в мастерской Вольгемута. Когда-то этой мастерской владел Ганс Плейденвурф, побывавший в Нидерландах и научившийся там искусству гравера, помощников он обучал с помощью рисунков с голландских картин. Вольгемут унаследовал мастерскую, женившись на вдове Ганса. Сын Плейденвурфа стал его совладельцем. Вольгемут работал в староготической манере. Хотя иногда и давал своим ученикам для копирования гравюры с картин итальянцев или голландцев. О Вольгемуте могут быть разные мнения. Кто-то готов считать его неплохим живописцем. Кто-то отдает должное только его таланту предпринимателя. В любом случае, его заслуги в области книжной иллюстрации неоспоримы.

Когда маленький Альберт подрос, отец отдал его в школу. Тогда занятия в нюрнбергских школах проводились дважды в день: три часа с утра и три часа после обеда. В течение двух часов из трех детей обучали какой-либо науке: грамматике, логике либо риторике, а четвертый отдавался Закону Божьему. Когда мальчик научился читать и писать, отец забрал его из школы и принялся лично обучать тайнам золотых дел. Мальчик оказался талантлив и усидчив, он быстро освоил мастерство отца, но его все больше и больше тянуло к живописи. В 13 лет Альбрехт нарисовал серебряным карандашом свой первый автопортрет – не безупречный, но уже достаточно уверенный. И стал уговаривать отца разрешить ему заниматься живописью. Дюрер-старший был недоволен, ему было жаль потраченного впустую времени и неиспользованных возможностей маленького Альбрехта в ювелирном деле. Но он любил сына и в 1486 году на три года отдал его в ученики к главе старонюрнбергской школы живописцев Михаэлю Вольгемуту.

Воспоминаний о годах учения в записях Дюрера почти нет. Лишь в «Семейной хронике» обронены две фразы – мол, хорошо учился, но приходилось много терпеть от подмастерьев. Ничего удивительного в этом, конечно, нет. В таких цеховых мастерских мальчикам-ученикам было нелегко. Вновь приходящий ученик оказывался на положении всеобщего слуги. Он обязан был выполнять любую черную работу, мыть посуду, ухаживать за хозяйскими детьми… И, конечно, терпеть грубые шутки старших подмастерьев. Так что, вряд ли Альберту очень понравилось, что косвенно подтверждают составленные им планы к так и не написанной книге о живописи. В ней должен был быть раздел о том, как надлежит учить будущего живописца. В планах можно встретить вопросы: «Как сделать, чтобы мальчик учился с охотой

и учение ему не опротивело?» Дюрер подробно расписывает, что хорошо бы, чтобы ученик «отвлекался от учения непродолжительной игрой на музыкальных инструментах для того, чтобы согреть кровь и чтобы от чрезмерных упражнений им не овладела меланхолия». Надо, «чтобы его оберегали от женщин и он не жил бы вместе с ними, чтобы он не видел их и не прикасался бы к ним и остерегался бы всего нечистого. Ничто так не ослабляет ум, как нечистота». «Надо, чтобы он умел хорошо читать и писать и знал бы латынь, чтобы понимать все написанное». В этом подробном описании чувствуется какая-то давняя затаенная обида. Как бы то ни было, способный мальчик быстро схватывал все тайны ремесла. А их было немало. Ведь чтобы написать алтарную картину, надо, кроме живописи, знать еще и технику. Уметь выбрать доску для гравирования, без трещин и сучков, не гнилую. Причем чаще использовались липовые доски. Качество доски зависело от целого ряда факторов, даже от того, на каком склоне холма росла липа – южном или северном, возле опушки или в глубине рощи, в какое время года ее срубили, из какой части ствола выпилена доска… После того как нужная доска была выбрана, ее вываривали в воде и масле, чтобы уберечь от разбухания. И только после этого начиналась работа по созданию гравюры. Дюрер постиг эту науку в полной мере.

Уже по рисункам конца его ученичества видно, что рисунки Альбрехта более живые, позы более естественные, движения фигур более натуральные, чем у всех прочих подмастерьев, да что там говорить – и у мастера Вольгемута тоже. Много лет спустя Дюрер нарисовал талантливый, психологически точный портрет восьмидесятилетнего Вольгемута, с которого на нас смотрит жесткое, лишенное душевной теплоты, лицо с тонко сжатыми губами и колючими глазами. Но само существование этого портрета говорит о том, что Дюрер был благодарен своему учителю за науку. Обычно молодой человек, желающий достигнуть высот в своей профессии, после первого этапа ученичества отправлялся в путешествие в какой-нибудь культурный центр. Учение Альбрехта закончилось зимой 1489 года. Зима – крайне неудачное время для начала поездки. Поэтому Альбрехт работал дома, помогая отцу. В это время он написал первые из сохранившихся портретов отца и матери. В отцовском портрете ясно чувствуется сыновья любовь, благодаря которой кисть Альбрехта сумела бережно запечатлеть внешность этого усталого сдержанного человека с задумчивым, мягким, направленным чуть в сторону взглядом и четками в руках. Тогда же Альбрехт придумал себе и подпись – инициалы в виде

открытой двери.

Но вот наступила весна, и в начале апреля Альбрехт отправился в путешествие по Верхнему Рейну. К сожалению, воспоминаний о нем почти не сохранилось.

Нам сейчас трудно представить, как могли люди отправляться в путь пешком, покидая родной дом на многие недели, месяцы, а то и годы. Но в те времена путешествия были обычным делом – путешествовали по делам и без них торговцы, школяры, лекари, фокусники, нищие, прокаженные.

Вдоль дорог стояли постоялые дворы. Это были не самые уютные заведения. Вечером, пока все не разойдутся спать, приходилось сидеть внизу в общей комнате, никому не позволялось отправляться в комнату для ночлега поодиночке – а вдруг это вор и угонит лошадь, либо украдет вещи других постояльцев. В той же общей комнате приходилось чистить одежду, умываться, переодеваться, есть. Таз с водой – один на всех. После наступления темноты дверь запирали и не отпирали уже до утра. Застолье длилось до полуночи – пока все одновременно не расходились спать. В качестве гарантии честности постояльцы обязаны были платить за ночлег вперед. Из-за недостатка постелей на одной кровати устраивались спать по двое, а то и по трое.

Дюреру хотелось попасть в Кольмар к Мартину Шонгауэру. Шонгауэр был сыном златокузнеца, живописцем, гравером по меди. Современники восхищались тонкостью и выразительностью его работ до такой степени, что прозвали – Мартин Шён – Мартин Красивый. Но Дюреру не повезло – Шонгауэр умер за год до его приезда. Три брата Мартина Шёна, тем не менее, приняли его во все еще действующей мастерской и показали все, что могли, в том числе и новые для юноши приемы гравюры на меди. Альбрехт показал им свои работы, и его приняли помощником на несколько месяцев. Больше всего Дюреру понравилось, что в гравюре на меди мастер не передает эскиз резчику, а режет рисунок на медной доске собственноручно.

«Стажировка» Альбрехта у Шонгауэров закончилась, и он отправился дальше. В путешествии самая незаменимая вещь – сапоги. На них никогда не экономили. Голенища сапог обычно спадали тяжелыми складками, при необходимости они натягивались выше колен, например, когда надо было перейти реку. Больше всего денег Альбрехт тратил на одежду – за время путешествия он подрос и раздался в плечах. Рисовал Дюрер постоянно, зачастую на одном листе по нескольку разных сюжетов, штудий, фрагментов. Он направился в Базель. Традиционное восприятие Базеля – чистота, здоровый климат,

медовые пряники и университет (основанный в 1460 году). Через несколько лет сюда переберется Эразм Роттердамский. Здесь прекрасная библиотека, много типографий. С помощью писем-рекомендаций Кобергера Альбрехт был принят в типографию. В Базельском музее сохранилась выгравированная по рисунку Дюрера доска к изданию «Писем св. Иеронима». Иероним был уроженцем Далмации, знатоком нескольких языков, секретарем папы Дамаса. Будучи главой монастыря в Вифлееме, он перевел Библию на латынь. Теперь ее принято называть вульгата (общеупотребительная). Его считают покровителем учителей, переводчиков, богословов. На гравюре, изготовленной Дюрером, великолепно изображены тома книг с текстами на разных языках. Чувствуется, что художник гордится своим умением точно воспроизводить иноязычные слова. Зато лев, у которого Иероним вытаскивает занозу из лапы, получился маленьким и тщедушным. Это и понятно – царя зверей молодому художнику приходилось писать исключительно по рассказам тех, кто его видел. Лицо Иеронима пока лишено чувства и мысли. Хотя известно, что, будучи в Базеле, Дюрер создал довольно много гравюр, определить авторство довольно трудно, поскольку в те времена их не принято было подписывать. Исследователям приходилось судить исключительно по стилю. Теперь практически единодушно признают руку Дюрера в иллюстрациях к «Комедиям» Теренция, «Турнский рыцарь» де ля Тура. Известно, что Альбрехт познакомился с Себастьяном Брантом, автором «Корабля дураков». И если исходить из единообразия стиля, приходится признать, что Дюрер сделал большую часть гравюр к «Кораблю дураков». Один из признаков его стиля – форма дурацких колпаков, которые красуются на головах всех персонажей «Корабля». Дюрер рисовал их с бубенчиками (и это, кстати, лучшие в книге иллюстрации), второй художник изображал колпаки с петушиными гребнями, а третий – вовсе без украшений. Был и еще один художник, рисунки которого намного слабее всех остальных. Несложные подсчеты показывают, что двадцатидвухлетнему Дюреру принадлежит более 70 гравюр в этой книге. Все говорит о том, что отправившийся в путешествие хрупкий мальчик с несформировавшимся талантом вернется домой зрелым мастером своего дела.

Пока младший Альбрехт путешествовал и набирался мастерства, влиятельный нюрнбергский бюргер, механик, изобретатель и музыкант Ганс Фрей договорился с Альбрехтом-старшим поженить их детей. Он отдал за Альбрехта свою дочь Агнессу, дав ей в приданое 200 гульденов (немалая по тем временам сумма – на 10 гульденов можно было безбедно жить

около месяца). Отец жениха, разумеется, не стал возражать против такого предложения. Свадьбу назначили на 7 июля 1494 года. А пока, остановившись на пути в Страсбург, Дюрер пишет свой первый живописный портрет – «Автопортрет с чертополохом» (в другом варианте – «Автопортрет с гвоздикой»). Учитывая любовь Дюрера к символизму, исследователи пытались расшифровать значение цветка в руках Альбрехта. Большинство склоняется к народному значению чертополоха – «мужская верность». Похоже, что портрет написан и послан домой с двоякой целью – показать, как возросло умение Альбрехта (не зря, значит, отец тратил свои деньги!) и представиться своей незнакомой невесте. Он постарался изобразить себя как можно красивее – в нарядном костюме, в красной шапке с меховой оторочкой. В надписи на картине звучит не то гордость, не то фатализм: «Идет мое дело, как небо велело». Этот портрет был послан домой. К этому времени относится первая попытка Дюрера нарисовать обнаженную натуру. На рисунке изображена не юная элегантная красотка, как можно было бы ожидать, а довольно немолодая женщина со слегка оплывшей фигурой. Впрочем, вкусы XX века очень отличались от вкусов века пятнадцатого. В те времена идеал красоты складывался из понятий здоровья, силы, способности продолжать род. Во второй половине XIII века, например, в моду вошли платья с присобранными на животе складками, как бы имитирующими беременность – поскольку к этому времени «черная смерть» выкосила пол-Европы, и женщину, носящую ребенка, почитали. Впрочем, с тех пор прошло уже много времени. Не исключено, что Дюрер просто не смог подобрать другую модель. К тому же найти в Германии обнаженную натуру было нелегко – для северной Европы, в отличие от теплой Италии, нормой было полностью одетое тело, а раздетое казалось чем-то противоестественным. Достаточно взглянуть на многочисленные картины и рисунки того времени. Единственные персонажи, кого позволяли себе раздевать художники того времени, – Адам и Ева. Может быть, поэтому наши прародители в их изображении, как правило, выглядели худосочными и бледными, с неестественно повернутыми руками и ногами и полным отсутствием мышц.

А в краях, где находился Дюрер, было тревожно. Крестьяне Страсбургского епископства взбунтовались. Их поддержали бюргеры Шлеттштадта. Бунтовщиков возглавил шлеттштадтский бургомистр. Повстанцев довольно быстро разбили, а предводителей схватили. На главной площади Страсбурга возвели большой эшафот с плахой, колесом для четвертования и прочим оборудованием. Публика, для которой казнь была одним

из немногих развлечений, стекалась на площадь целыми семьями. Дюрер тоже сходил на площадь, но похоже, конца зрелища не дождался – в его рисунках нет ни виселиц, ни палача за работой. Есть лишь рисунок приготовленного к четвертованию: полураздетый человек со связанными за спиной руками стоит на коленях, а за плечо его держит военный с мечом в руках. Если честно, жертва с опущенными вниз глазами выглядит как-то излишне томно и даже слегка эротично. По крайней мере, этот персонаж не выглядит бунтовщиком. А вот военный получился более убедительным.

Но время шло, и отцовское письмо призывало Альбрехта домой. Дюреру-старшему уже исполнилось 66 лет. Пока сын странствовал, ему тоже улыбнулась судьба: еще два года назад он вместе с еще одним златокузнецом получил большой заказ на кубки для императора Фридриха II. Когда они были готовы, Дюрер-старший повез их императору Фридриху в Лец. Тот милостиво принял золотых дел мастера. И Дюрер-старший с еще большим усердием принялся устраивать судьбу сына.

Получив письмо с отцовским требованием немедленно возвращаться, Дюрер спустился на паруснике до Вормса, там купил коня и летом вернулся домой. По дороге он продолжал рисовать. Испещрив лист зарисовками с одной стороны, он переворачивал его и продолжал рисовать с другой. На протяжении всей жизни не проходило ни дня, чтобы Альбрехт не взял в руки карандаш. Позже он жаловался, что стоит ему денек не поупражняться в рисовании, и кажется, что рука перестает гнуться.

В Нюрнберге за эти годы произошло много изменений. По решению Городского совета начали расширять лазарет св. Духа. Это довольно оригинальное здание воздвигнуто над рекой Пегниц на опорах. Уже второй год строят вторую больницу – св. Себастьяна. Расширяют городской ров, чинят бастионы.

Появилось еще одно постановление Совета, касающееся нравственности: бюргерам запретили носить серебряные пояса дороже чем за полмарки, а также расшитые серебром карманы (они были раньше накладные и крепились на ремешках или шнурах к поясу), серебряные итальянские ножи, обувь с разрезом и кафтаны с разрезами внизу и у рукавов. Мужчинам и женщинам запретили носить застежки, пряжки, кольца и пуговки у рукавов; заплетать в волосы золотые и серебряные нити, а прически носить лишь такие, как в старину. Разумеется, бюргеры нарушали это постановление как могли – можно ли не показать свое богатство, если оно есть?

Костюмы молодых Альбрехта Дюрера и его невесты были

снабжены и пуговицами, и меховыми опушками. Дюрер наконец разглядел свою жену. Судя по его крайне сдержанным высказываниям в дальнейшем, она не вызвала восторгов молодого человека. Но жениться было положено. Мастер без семьи производил крайне невыгодное впечатление. Агнесса Фрей была дочерью медника, механика, музыканта, который в свое время служил контролером вина и орехов. В общем, у нее было благородное происхождение, не чета Альбрехту. Этот брак не состоялся бы, если бы семья Фрейев не обеднела за поколение до Дюреров.

По обычаю, молодые поселились в доме у тестя. Тесть произвел на Альбрехта прекрасное впечатление. Он был веселым человеком и часто играл домашним на арфе. Основное его занятие заключалось в конструировании и создании бронзовых фигур с секретом (прообразы современных роботов). Дюрер со своим умением златокузнеца время от времени помогал ему и даже сделал для тестя проект столового сервиза с фонтанами.

Дюрер открыл собственную мастерскую и взял в помощники брата Ганса. Развернуть свою деятельность они не успели – на город обрушилась чума. Недостроенный лазарет св. Себастьяна принял первых больных. Весь город покрылся крестами. Врачи и монахи, закутанные с головы до ног, ходили от дома к дому и ставили белые кресты на домах заболевших, и черные – на тех, где уже все умерли. «В сем 94 году во многих концах немецкой земли был великий мор, а начался он тут, в Нюрнберге, перед днем святого Гильгена (1 сентября), и стали знатные поспешно убегать, и продолжался мор до Рождества; а в день умирало большей частью по 90, а то и 100 человек». Одним из первых уехал крестный Альбрехта Кобергер. Сбежал, бросив больных, и городской врач Иероним Мюнцер.

Именно на это время пришлось второе путешествие Дюрера, на этот раз недолгое – около года – в Северную Италию. Надо полагать, что он воспользовался случаем и решил поучиться у итальянских мастеров, а заодно сохранил себе жизнь. Об этой поездке не осталось практически никаких сведений. Лишь по позднейшим косвенным замечаниям мы можем сделать вывод, что он побывал в Венеции и Падуе. Возможно, какой-нибудь ханжа осудит молодого художника – ай-яй-яй, бросил семью, отца, мать, молодую жену и сбежал, даже не пытаясь их спасти. Не стоит смотреть на ситуацию с позиций сегодняшней морали. Для начала надо сказать, что хотя чума действительно была бедствием, но бедствием, если можно так выразиться, привычным. Некоторые столетия четырежды переживали великие эпидемии. Лечить чуму не умели. Николай Коперник (сейчас ему

пока только 21 год) прославил свое имя среди рядовых современников вовсе не созданием гелиоцентрической системы, а тем, что в качестве врача изобрел «лекарство от чумы» – бутерброд. Да-да, обычный хлеб с маслом. В это трудно поверить, но тогда еще не понимали значения хорошего сбалансированного питания и свежего воздуха. До того «лечение» чумы и оспы заключалось, в основном, в том, что больных просто запирали в помещении и ждали, когда те либо умрут, либо выздоровеют. Эпидемию воспринимали как нечто неизбежное. От нее можно было только уехать, что многие и делали. Если у них были деньги. И выражать свою преданность родным, гордо умирая рядом, особенно если речь идет об одном из основных кормильцев, мог только очень глупый или очень бедный человек.

Итак, Альбрехт уехал в Италию. Ездил он один, или с братом, или с другом – неизвестно. С того времени сохранилось лишь несколько рисунков, на которых можно увидеть парусники, галеры, венецианских женщин с традиционной жемчужной ниткой, спускающейся на открытый лоб, архитектурные сооружения.

Судя по одной из изящных акварелей, по пути он посетил Инсбрук. Город изображен издалека, с одного из склонов гор, но до сих пор вполне узнаваем. Кстати, эти продуманные, тщательно сбалансированные акварельные композиции с плавно чередующимися пространственными планами принято считать первыми «чистыми» пейзажами в истории европейского искусства. В Тироле Дюрера поразил алтарь мастера Михаэля Пахера (это знаменитый в то время тирольский резчик по дереву и живописец), на котором мастер изобразил улицы, как бы уходящие в глубь картины. Это было его первое близкое знакомство с законами перспективы.

Трогательный момент – в Венеции Дюрер записал со слов красавицы рецепт состава, которым венецианки красили волосы в золотисто-рыжеватый цвет (в нем рекомендовалось красить волосы на солнце, а сушить на ветру), и потом не раз пользовался им сам.

На картинах Беллини Дюрера поразило изображение дымки в воздухе, в которой таяло изображение.

Вернувшись в Нюрнберг в 1495 году, Альбрехт занялся рисунками, по которым его ученики изготавливали ксилографии. Вскоре Нюрнберг в очередной раз посетил курфюрст Фридрих Саксонский Мудрый. В числе прочих мастеров ему представили и Дюрера. Несмотря на молодость, слишком раскованную манеру держаться (а может, и благодаря ей) и противоречащую указу Городского совета нарядность одежды (явно сшитой по

собственным эскизам), художник произвел на Фридриха благоприятное впечатление. Курфюрст даже лично посетил его мастерскую и, просмотрев все гравюры, заказал свой портрет и алтарную картину для Виттенберга – «Поклонение Младенцу». И тем и другим заказчик остался вполне доволен. Хотя в алтарной картине проглядывало трогательное желание живописца привести сюжет в соответствие с роскошью места, для которого она предназначалась – Богоматерь с Младенцем сидит на фоне мраморных колонн, и тут же среди белокаменных палат на заднем плане что-то мастерит плотник Иосиф. А виднеющаяся в окне городская улица выглядит отдельным (хотя очень неплохим) пейзажем, поскольку написана не с той точки зрения. Тем не менее, качество выполнения заказов Фридриха более чем удовлетворило, и он начал покровительствовать Дюреру.

В общем, у Альбрехта Дюрера все складывалось вполне удачно. Хотя деньги пока еще не текли к нему рекой. Но он был молод, очень красив, у него была мастерская, и он считался одним из лучших живописцев не только города, но и страны.

Несколько лет Дюрер занимался гравюрами и на меди, и на дереве. Он предпочитал не иллюстрировать книги, а выпускать самостоятельные гравюры, которые можно продавать на ярмарках. Дюреру хотелось, чтобы его гравюры стали самостоятельным жанром. Тут ему и пригодились всесторонние навыки, которые он приобрел у отца, Вольгемута и Шонгауэра, – художник в состоянии был сам создать любой рисунок и выгравировать его, будь то на дереве или на меди. А это очень важно – в работе над медью и в работе над доской рука действует по-разному, радикально отличается соприкосновение с поверхностью. Дюрер со времен юности умел определять качество медного листа по звуку и цвету. Он знал, что для гравирования лучше всего подходит хрупкая медь. Правда, она требует особой осторожности, но допускает более тонкий штрих. Перед тем как попасть в руки к граверу, медь проходила долгий путь. Уже отобранные по качеству медные листы распиливали пилой на доски разных размеров. Потом их проковывали на наковальне, напильником закругляли углы, чтобы доска не рвала бумагу. После этого доска долгие часы шлифовалась и полировалась до зеркального блеска. Отполированную доску покрывали твердым лаком. По лаковому слою тонкой иглой процарапывали рисунок, чтобы царапины оставались на меди. Потом лак снимали, а по оставшемуся на меди следу гравер наводил рисунок. Чтобы доску удобно было наклонять и поворачивать, под нее подкладывали специальную кожаную подушку.

Резцы с жалами, острыми, сплющенными, широкими, узкими

(грабштихели, шпицштихели, мессерштихели, флахштихели) Дюрер заказывал по собственным рисункам. Теперь они вошли в арсенал граверов всего мира. Затачивал их он самостоятельно, не доверяя никому, хотя обычно берег свои руки, носил тонкие шелковые перчатки, ухаживал за ногтями и кожей. У голландского мастера на ярмарке для работы над тонкими линиями покупалось увеличительное стекло в оправе. Краску для печатания каждый мастер варил по особым секретным рецептам. Ученики, которые растирали сырье для нее, к концу дня становились похожими на негритят. Зато после всех этих хлопот можно было добиться гравюр с более тонкими и гибкими линиями, чем те, которые могут быть получены в технике ксилографии.

Все это сложное производство позволяло Дюреру тиражировать свои произведения и распространять их. Печатая значительное количество оттисков, он с 1497 года начал прибегать к услугам агентов, продававших его гравюры по всей Европе. Таким образом, Дюрер стал не только художником, но и издателем. Его славу упрочило издание в 1498 году серии из пятнадцати гравюр на дереве «Апокалипсис». В своих гравюрах Дюрер гораздо больше, чем в живописных работах, опирался на чисто немецкие традиции, с их чрезмерной экспрессией образов, напряженностью резких, угловатых движений, ритмом ломающихся складок, стремительными, клубящимися линиями. В гравюре «Четыре всадника Апокалипсиса» изображенные им кони летят над телами упавших людей. Эмоциональной напряженности Дюрер достиг при помощи противопоставления темной густой параллельной штриховки, больших пятен чистой белой бумаги и мест, где формы едва обозначены тонкими линиями; так создается удивительный скульптурный эффект. Благодаря этим произведениям слава Дюрера распространилась по всей Европе.

Одна из известнейших его гравюр того времени – «Четыре ведьмы». Искусствоведы много спорили о том, что или кого имел в виду художник, изображая их. Кто-то утверждает, что это три грации, к которым из каких-то соображений прибавлена четвертая. Кто-то утверждает, что на гравюре запечатлена обычная баня, то есть перед нами один из первых образчиков эротического изобразительного искусства. Сам Дюрер не удосужился оставить никаких объяснений, довольствуясь тем, что гравюра пользовалась покупательским спросом. И все же очень хотелось бы знать, зачем над головами этой четверки изображен шар с датой и буквами «OGH», над расшифровкой которых много лет бьются исследователи, сочинив десятки не слишком убедительных расшифровок. И почему на полу рядом с

обнаженными дамами нарисованы кости, а из темного угла высовывается морда дьявола?

Загадочна и гравюра «Морское чудовище». Крепость (кстати, почти точно воспроизводящая внешний облик нюрнбергского Кайзенберга), поверхность воды, подернутая рябью, камыш (не абстрактная трава, а настоящий камыш – Дюрер никогда ничего не изображал «вообще»). В воде плещутся женщины. Полумужчина-полурыба с довольно приятным бородатым лицом и рогом лося на лбу одной рукой держит, как щит, панцирь черепахи, а другой сжимает ногу женщины, возлежащей на его туловище. Какое-то совсем нестрашное похищение. И похищаемая дама как будто не очень упирается… Что Дюрер имел в виду? Опять нет пояснений. Вероятнее всего, так буйная фантазия Альбрехта преобразила миф о Паримеле, которую спас от отцовского гнева речной бог Ахелой, чтобы потом превратить ее в остров. Самое любопытное в этой гравюре то, что если правильно выбрать точку зрения, кажется, что чудовище движется вперед.

Но наиболее популярна в гравировальном творчестве Дюрера (как, впрочем, и в творчестве многих его современников) тема смерти.

Вот выполненный черными чернилами рисунок статной женщины во цвете лет в парадном платье и высоком чепце. Шлейф платья несет, положив его на плечо, восставший из могилы скелет. И опять не чувствуется особого пиетета перед Смертью – она выглядит маленькой, какой-то не слишком страшной.

Еще один популярный сюжет – «Смерть и общество за столом». Гравюра на меди «Прогулка»: молодая модно одетая пара прогуливается на природе, его лицо задумчиво и нежно, ее мрачно, а из-за чахлого высохшего деревца выглядывает, кривляясь, смерть.

При взгляде на все эти произведения создается впечатление, что смерть привычна, повседневна, но при этом бояться ее нет смысла, поскольку это в порядке вещей.

Еще один популярнейший лейтмотив того времени – образ Мадонны с младенцем. Мария Дюрера выглядит то моложе, то старше, но почти всегда у нее лицо одной женщины. Это еще одна загадка. Нет никаких сведений о том, с кого писал ее художник, и существовала ли она в действительности. Хотя ее лицо выглядит вполне конкретным и земным. Впрочем, это свойство всех человеческих лиц на картинах Дюрера. Его малыш Иисус, как правило, тоже совершенно конкретный земной мальчуган, пухленький и немного балованный. Похоже, Дюрер любил детей, хотя своих у него никогда не было.

Примерно в эти же годы Альбрехт создал своего «Блудного сына», взяв для изображения не традиционный эпизод возвращения раскаявшегося грешника, а предшествующий момент, когда персонаж, истратив все деньги, оказывается на скотном дворе, уже готов питаться пищей свиней и начинает чувствовать раскаяние, тоску, одиночество.

Самым большим заказом этого времени была большая живописная работа, из которой, к сожалению, сохранилось только семь досок. Сначала это был цикл «Семь радостей и семь страстей Марии». Теперь остались только «Семь страстей». Сделаны они были все для той же церкви Виттенберга, курируемой Фридрихом, и там и находились. Но в годы иконоборничества их выбросили. К счастью, доски не пропали, а оказались в мастерской Лукаса Кранаха-старшего, который приказал сделать с них копии. И в этих работах проявляется свойственная Дюреру бытовая конкретика – в «Пригвождении к кресту», например, палачи выглядят обычными немецкими работягами, выполняющими рядовой заказ (как и в «Блудном сыне» в роли скотного двора выступает типичное немецкое подворье).

В 1498 году Дюреру заказали небольшой алтарь «Рождество» (так называемый «Алтарь Паумгартнеров», который сейчас хранится в Старой Пинакотеке в Мюнхене). Примерно с этого времени Альбрехт Дюрер начал приобретать славу одного из лучших портретистов Европы. Уже в раннем портрете Освальда Креля, созданном им около 1499 года, Дюрер предстает как полностью сложившийся мастер, блестяще передающий своеобразие характера, внутреннюю энергию модели. Примерно в это же время он написал еще два своих портрета (в 1498 и 1500 годах).

На первом из них Дюрер предстает преуспевающим человеком. Его руки покоятся на парапете, за спиной открывается вид из окна. Здесь он уже изображен с бородой, одетым в платье богатого бюргера. В этом портрете нашел отражение ренессансный подход к трактовке личности художника, который отныне должен рассматриваться не как скромный ремесленник, а как личность, обладающая высоким интеллектуальным и профессиональным статусом. В 1500 году эти тенденции достигают кульминации в так называемом «Автопортрете в образе Христа». Здесь самолюбование мастера, заметное в его более ранних автопортретах, сменяется трезвой прямотой. Фигура строго фронтальна, глаза пристальны и серьезны, тона карнации дополнены разнообразными оттенками коричневого, фон темный. С помощью портрета Дюрер, очевидно, стремился донести до зрителя мысль, что художник, подобно Богу, является творцом.

В 1502 году отец Альбрехта заболел сильнейшей диареей. Помочь ему не смог ни один врач, и вскоре старый Дюрер скончался.

Сын с горечью и любовью записал в своем дневнике: «Альбрехт Дюрер-старший провел свою жизнь в великом старании и тяжком труде и не имел иного пропитания, чем то, которое он добывал своими руками себе, своей жене и детям. Поэтому он имел не много».

В следующем 1503 году Альбрехт Дюрер, по его свидетельству, видел самое большое чудо – «на многих стали падать кресты, особенно много на детей». Все посчитали, что это плохое предзнаменование. Действительно, сделав круг по югу страны, в Нюрнберг вернулась чума. В доме Дюрера от чумы умерло несколько детей. Мать тоже заболела, но выжила. Кроме смертей, эпидемия принесла большие убытки. Ростовщики брали за ссуды огромные проценты. Мастера стали халтурить. На положении Дюрера такое падение нравов, к счастью, сказалось не сильно. Сам же он халтуры не признавал.

Через некоторое время Дюрер с Агнессой переехали из дома тестя в дом (и мастерскую) Дюрера-старшего.

В 1503–1504 годах Дюрер создал замечательные акварельные этюды животных и растений, из которых наиболее знаменит «Большой кусок дерна», который хранится в Венском художественно-историческом музее. Написанные различными оттенками зеленого растения изображены с непревзойденной тщательностью и точностью. Исполненная в 1504 году гравюра «Адам и Ева» отличается монументальностью и свободой в движениях. Чувствуется резко возросшее мастерство художника в изображении обнаженной натуры. Обе фигуры – плод исследований пропорций человеческого тела, занимавших Дюрера в течение всей жизни.

На одной из его лучших гравюр того же периода изображена грозная Фортуна, вошедшая в историю искусств под названием «Немезида».

Характерное для немецкой художественной традиции обилие подробностей, интерес к жанровым деталям заметны в самом спокойном и ясном по настроению графическом цикле «Жизнь Марии», созданном Дюрером между 1502 и 1505 годами. И напротив, полны экспрессии и драматизма два больших графических цикла, посвященных страстям Христа, так называемые «Большие страсти», и созданные через 4–5 лет две серии «Малых страстей» (кстати, эти дюреровские серии были наиболее популярны у его современников).

Скоро художник снова отправился в Венецию (возможно,

опять спасаясь от чумы). Отношение Дюрера к Венеции было двойственным. Для него этот город до конца дней был одновременно и притоном жуликов, и местом, «где я – господин, в то время как дома – всего лишь паразит».

Об этом пребывании Альбрехта Дюрера в Венеции, начиная с января 1506 года, мы знаем довольно много благодаря его десяти письмам закадычному другу Вилибальду Пиркгеймеру. Сейчас Вилибальда помнят, в основном, благодаря его дружбе с Дюрером, хотя он и сам по себе был очень любопытной личностью. Вилибальд Пиркгеймер получил образование в университетах Падуи и Павии, где провел около семи лет, знал несколько языков, великолепно разбирался в искусстве, истории, политике, математике. Современники говорили, что он может во время диспута удерживать голове более шестидесяти возражений противника, чтобы тотчас ответить на них (Пиркгеймер использовал один из популярных тогда способов запоминания – размещать слова и мысли по углам и стенам воображаемой комнаты). Уже в 26-летнем возрасте он стал членом Малого Совета Нюрнберга (а позже – и Большого). Пиркгеймер на протяжении многих лет играл видную роль в политической жизни города (и не только города). Он обладал гибким, проницательным умом, великолепной памятью, коллекционировал картины и драгоценности, а еще очень любил женщин, вкусно поесть и выпить пива. Последнее весьма сказывалось на его фигуре, что служило предметом подтрунивания со стороны Дюрера, который, имея от природы хорошую фигуру, всю жизнь следил за ней. Вилибальд знал несколько языков.

Поездка в Венецию стоила недешево. Денег на нее Дюреру одолжил Пиркгеймер. С возвратом долга он друга не торопил, но попросил оказать ему услугу – купить книги по списку, несколько жемчужин и драгоценных камней, поскольку в Нюрнберге торговля драгоценными камнями была запрещена (в рамках все той же борьбы с излишествами, что и запрет золотых пряжек и меховых оторочек).

Дюрер поселился у хозяина одной из венецианских харчевен, которую содержал Петер Пендер.

В письмах Дюрера Вилибальду мы читаем, что он готов был достать заказанные книги, но их уже купили для Вилибальда Имгофы. (Имгофы – это богатая нюрнбергская семья купцов и банкиров. Во времена Дюрера банкирский дом Имгофов был одним из богатейших в Европе. Во главе его стоял Ганс Имгоф-старший. У Дюрера сложились неплохие, даже дружеские отношения с семьей Имгофов. Они вели денежные дела художника. В Венеции в Немецком торговом доме Имгофы

держали постоянного представителя).

Итак, благодаря Вилибальду деньги у Дюрера были. Долг он собирался вернуть из гонорара за заказанную алтарную картину. Немецкие купцы заказали ему для церкви Св. Варфоломея, расположенной вблизи Немецкого торгового дома Фондако дей Тедески (в то время отстраивавшегося после пожара), картину «Праздник четок» и обещали заплатить 110 рейнских гульденов, при том, что материалы должны стоить не более пяти гульденов. В этом алтарном образе Дюрер использовал традиционную итальянскую иконографию sacra conversazione (Мадонна на троне со святыми, расположившимися по сторонам). Это одна из самых больших (161,5 х 192 см) и мажорных по интонации работ Альбрехта Дюрера, в которой сказалось воздействие монументальности итальянских мастеров и мягкость венецианской школы. На ней император Максимилиан и Папа Римский поклоняются Мадонне с Младенцем, а позади изображена толпа народа, в которой Дюрер изобразил многих своих современников – в том числе и себя.

Работа заняла больше времени, чем художник предполагал (он окончил произведение лишь в сентябре 1506 года). Гонорар за нее должен был пойти в первую очередь в счет долга. Перед отъездом Дюрер оставил матери 10 гульденов, и примерно столько же она выручила за гравюры сына на рынке, и один раз Альбрехт послал ей 9 гульденов через Бастиана Имгофа. Правда, из них она должна была заплатить проценты Себастиану Пфенцигу, которому задолжал еще отец Дюрера при покупке дома в 1475 году. Надо сказать, что, вернувшись из Италии, Дюрер выплатил весь долг. Жене Агнессе перед отъездом тоже было выдано 12 гульденов, и 13 она выручила за гравюры на ярмарке во Франкфурте. Там в то время велась самая оживленная торговля книгами и гравюрами. На франкфуртском торге можно было купить любую книгу. Типографы специально приурочивали выпуск новых изданий к началу этих ярмарок.

В очередном письме Дюрер с удовольствием сообщил, что глава венецианской школы живописи Джованни Беллини очень хвалил его работы и даже что-то заказал. Сам Беллини тоже очень понравился Альбрехту. В этом же письме Дюрер с удивлением пишет, что те вещи, которые ему нравились одиннадцать лет назад, «теперь мне больше не нравятся», и что он сам бы этому не поверил, если бы кто-то посмел так сказать. После порядочной доли шуток по поводу многочисленных вилибальдовых любовниц, имена которых Дюрер зашифровывал в виде ребусов (щетка – Анна Першт, роза – Розентальша), он передавал приветы друзьям из их компании – Гансу Хордерферу (нюрнбергскому патрицию,

одному из старейшин Совета), и Фолькамеру (тоже члену Совета).

К одолженным у Пиркгеймера гульденам Дюрер добавил деньги за проданные картины, привезенные из дома, – две за 24 дуката, а еще три он отдал за три кольца, которые оценили в 24 дуката.

В письмах Дюрер все время высказывал сожаление, что Вилибальд не поехал с ним в Венецию, поскольку был уверен, что здесь бы они не скучали. Поскольку Дюрер обладал очень располагающей внешностью и манерами и, как правило, пребывал в хорошем настроении (по крайней мере, на людях), то у него, разумеется, появилось много друзей среди местных жителей. Он писал, что порой у него толпится столько итальянцев, что он вынужден скрываться. Благородные венецианцы относятся к нему хорошо, в отличие от большинства живописцев. Это естественно, ведь талантливый нюрнбержец отбирал у них работу.

Во время пребывания в Венеции, он беспокоился о матери и поручил ее Вилибальду. Просил передать, чтобы она не перетруждалась и заботилась о себе. Что характерно, о жене он так не заботился. Правда, известно, что между Агнессой и Вилибальдом существовала взаимная неприязнь, причины которой достоверно неизвестны.

В очередном письме Пиркгеймеру Дюрер сообщил, что заказанное Вилибальдом кольцо с сапфиром он собирается покупать с помощью знающего человека, потому что сам в этом не разбирается. Его недавно уже обманули, продав аметист вдвое дороже, чем тот стоил. Спасибо, товарищи помогли вернуть деньги, закончив мировую с жуликоватым торговцем рыбным обедом (поскольку был пост). Купленные камни художник обычно пересылал через Ганса Имгофа.

Живописцы, по словам Дюрера, к нему неблагосклонны – вызвали в Синьорию и заставили заплатить общине четыре гульдена за право заниматься живописью. Алтарная работа над «Праздником четок» затянулась, да и немцы снизили цену за картину – вместо 110 обещали лишь 85 дукатов. Жизнь оказалась дороже, чем он думал, пришлось купить кое-какие вещи (вообще-то, Дюрер частенько покупал не слишком нужные вещи – он очень любил делать подарки и собирать разные диковины). Кроме того, Альбрехт послал немного денег домой. Короче, расходы оказались больше, чем он предвидел. Поэтому он решил не уезжать домой, пока не заработает денег, чтобы отдать долг Вилибальду и сверх того еще 100 гульденов. «Я мог бы добыть их с легкостью, если бы не должен был писать картину для немцев». Поскольку, по его словам, кроме живописцев, все желали ему добра.

Беспокоясь о семейных делах, Дюрер через Вилибальда просил мать, чтобы та поговорила с Вольгемутом о младшем брате. Возможно, его бывший учитель даст парню какую-нибудь работу, пока Дюрер не вернется, или устроит его к кому-нибудь, чтобы он мог себя содержать. Говорил, что охотно бы взял его в Венецию – это было бы полезно обоим для изучения языка, но мать боится, что «на него упадет небо». С уважением поздравил Вилибальда с успехом его дипломатической миссии в Вюрцбурге по делу против разбойничавшего рыцаря Кунца Шотта – давнего врага Нюрнберга, грабившего караваны.

Чем ближе к отъезду, тем большее нетерпение появляется в письмах художника. Он не говорил прямо, что соскучился, но, тем не менее, собирал вещи. Просил Вилибальда не беспокоиться о кольцах. Послал два заказанные ковра. Искал для Пиркгеймера журавлиные перья (они шли на украшение шляп), а пока советовал прикрепить к шляпе несколько лебединых перьев для письма, поскольку они ему больше подходят.

«Молите Бога, чтобы я остался невредим, особенно от французской болезни (сифилис, который тогда не умели лечить). Ибо ничего не боюсь больше этого, так как почти каждый ее имеет. Многих людей она совсем съедает, так что они умирают».

Сообщал, что перед отъездом собирался съездить в Рим на коронацию эрцгерцога Максимилианом I – императора Священной Римской империи, но коронация так и не состоялась. «Над нашим королем здесь сильно насмехаются».

Последнее сохранившееся письмо Вилибальду написано 13 октября 1506 года и содержит, в основном, поздравления (36-летний Вилибальд наконец женился), шутливые похвалы его мудрости и учености и сожаления о судьбе несчастных дам – Рехенмейстерши, Розентальши, Гартнерши, Шутц и Першт.

Наконец Альбрехт Дюрер покинул Венецию, собираясь по пути заехать в Болонью ради изучения искусства перспективы.

Кристоф Шейрль, юрист, который учился в Болонье, рассказывая о Дюрере, вспоминал легенду о древнегреческих живописцах Зевксисе и Паррасии. Легенда гласила, что Зевксис нарисовал ягоды так искусно, что птицы обманулись и сели на картину, пытаясь полакомиться ими. Паррасий же нарисовал поверх ягод прозрачную завесу, и Зевксис попытался ее отодвинуть, чтобы она не мешала видеть изображение ягод. Шейрль вспоминает, что, будучи в Италии, Дюрер невольно обманул собаку, когда, написав на картине дичь, поставил картину к стене, чтобы она просохла. Бежавшая мимо собака попыталась схватить лакомый кусок, так что на картине навсегда остался след ее языка. «Итальянцы приняли его, как Апеллеса. И

подобно этому древнему художнику… наш Альбрехт так же весел, дружелюбен, услужлив и в высшей степени справедлив, за что его весьма ценят превосходнейшие мужи, и особенно любит его сверх всякой меры, как брата, Вилибальд Пиркгеймер, человек в высшей степени сведущий в греческом и латинском, выдающийся оратор, советник и полководец».

А в Нюрнберге его давно ждала работа – он обещал написать несколько портретов.

Вернувшись в Нюрнберг, Дюрер продолжал заниматься гравюрой, хотя среди его произведений 1507–1511 годов теперь все большее место занимают картины. Художника, по-видимому, не привлекал популярный в эти годы прием сфумато (туманная мягкость очертаний в живописи), и он продолжал писать в жестком стиле. Очень характерна для этого периода картина «Адам и Ева», написанная им в 1507 году. Это не повтор его же гравюры «Адам и Ева». Композиция изменена, а гибкие тела удлиненных пропорций со слабовыраженными признаками пола, помещенные на темном фоне, более грациозны, чем на гравюре 1504 года.

В 1508 году для доминиканской церкви во Франкфурте Дюрер написал большое полотно «Успение Богоматери» (оно не сохранилось и известно лишь в копиях).

Ученики Дюрера в то время, пока мастер был занят написанием монументальных картин, продолжали тиражировать его гравюры и продавать их в разных городах (вплоть до Рима).

В 1507 году Нюрнберг посетил богатый франкфуртский купец Якоб Геллер, который заказал Дюреру трехстворчатый алтарь «Вознесение Марии и коронование Марии». Картина должна была служить эпитафией Геллеру и его жене Катарине Мелем после смерти. В 1509 году, после бесконечных отсрочек и долгой переписки с Геллером, большую алтарную картину наконец отослали во Франкфурт. В центре произведения помещалось «Вознесение» работы самого Дюрера, на крыльях – портреты Геллера и его жены и изображения святых, написанные учениками. В частности, четыре створки алтаря с наружной стороны (неподвижные его части, которые видны, когда алтарь закрыт) были выполнены гризайлью знаменитым впоследствии Матисом из Ашаффенбурга. Он изобразил четырех святых – целителей Лаврентия, Кириака, Елизавету и Люцию. Работа над этим произведением вылилась в долгие переговоры между Геллером и Дюрером по поводу цены и длительности работы. Прижимистый купец боялся переплатить за уникальную работу, пытаясь при этом добиться от Дюрера твердого обещания создать наилучшую картину из возможных. Первая цена, в которую

Геллер оценил этот заказ, равнялась 130 гульденам (при том, что Вольмегут еще в 1503 году за швабахский алтарь получил 600!). Если бы Франкфурт не был важен для Дюрера, как место самых популярных ярмарок, он давно бы отказался от выполнения этого заказа. В конце концов купец раскошелился на сумму, среднюю между тем, что собирался заплатить, и тем, что платили Вольмегуту, плюс подарки Агнессе и брату Гансу (он расписывал крылья). Сначала алтарь находился в церкви доминиканского монастыря во Франкфурте-на-Майне. В 1613 году центральная часть была вывезена курфюрстом Максимилианом Баварским в Мюнхен, где она погибла в 1674-м во время пожара. Сохранились лишь алтарные крылья работы помощников Дюрера и копия центральной части, выполненная в XVII веке.

В 1511 году Дюреру поступил еще один крупный заказ – купец Маттеус Ландауер просил мастера написать «Поклонение Троице». Это – наиболее амбициозное из всех произведений художника. Троица изображена на центральной оси: Святой Дух в виде голубя, Бог Отец, увенчанный короной, и распятый Христос. Вокруг расположены поклоняющиеся Троице святые, образующие четыре группы: вверху слева – мученики во главе с Богоматерью; справа – пророки, пророчицы и сивиллы под предводительством Иоанна Крестителя; внизу слева – деятели церкви, ведомые двумя папами, а справа – миряне во главе с императором и королем. В самом низу изображен пейзаж с озером, на берегу которого Дюрер написал собственную одинокую фигуру. Живопись резкая и четкая, сверкающие краски кажутся почти металлическими, твердые и плотные формы контрастируют с мягкостью пейзажа и облаков.

В 1512 году произошло событие, превратившее Дюрера в первого немецкого анималиста. 1 мая королю Португалии Эммануилу вместе с другими африканскими дарами привезли носорога. Невиданное животное так поразило воображение мастера, что он запечатлел его в гравюре.

1512 год ознаменовал новый виток карьеры нюрнбержца – Дюрер был представлен императору Максимилиану I и с тех пор до самой смерти императора в 1519 году работал на него.

Однажды во вторник утром 1513 года внезапно тяжело заболела мать Альбрехта и целый год пролежала больная. Практически ровно через год, 17 мая 1514 года за два часа до наступления ночи она тихо и безболезненно умерла. Любимая сыном, добрая, богобоязненная, она пережила бедность, часто болела чумой и «многими другими тяжелыми и странными болезнями».

1511–1514 годы Дюрер посвятил преимущественно гравюре.

Он выпустил второе издание «Апокалипсиса», цикл из двадцати гравюр на дереве «Жизнь Марии», двенадцать гравюр серии «Большие страсти» и тридцать семь гравюр на тот же сюжет – «Малые страсти». В этот период его стиль становится более уверенным, контрасты света и тени сильнее (например, в гравюрах «Взятие Христа под стражу» в серии «Большие страсти» и «Четыре всадника Апокалипсиса»). В 1512 году из-под руки Дюрера вышла третья серия гравюр «Страсти», изысканных и утонченных по исполнению. А в 1513–1514 годах он создал три самых знаменитых листа: «Рыцарь, Смерть и Дьявол»; «Св. Иероним в келье» и «Меланхолия I», образующих своеобразный триптих. Выполненные с виртуозной тонкостью в технике резцовой гравюры на меди, отличающиеся лаконизмом и редкой образной сосредоточенностью, они, видимо, не были задуманы как единый цикл, однако их объединяет сложный морально-философский подтекст, истолкованию которого посвящена обширная литература. Образ сурового немолодого воина, движущегося к неведомой цели на фоне дикого скалистого пейзажа, несмотря на угрозы Смерти и следующего по его пятам Дьявола, навеян, по-видимому, трактатом Эразма Роттердамского «Руководство христианского воина». Рыцарь – аллегория активной жизни; он совершает свои подвиги, борясь со смертью. Лист «Св. Иероним в келье», наоборот, является аллегорическим изображением созерцательного образа жизни. Старик сидит у пюпитра в глубине кельи; на переднем плане растянулся лев. Сквозь окна в это мирное уютное жилище льется свет, однако и сюда вторгаются символы, напоминающие о смерти: череп и песочные часы. На гравюре «Меланхолия I» изображена крылатая фигура, сидящая среди разбросанных в беспорядке приборов и инструментов.

В 1514 году Дюрера назначили придворным художником императора Максимилиана I. Вместе со своими помощниками он создал колоссальную гравюру «Триумфальная арка» величиной 3 х 3,5 м из 192 гравировальных досок, над которой трудился вместе с помощниками в течение трех лет. Композиция была призвана прославить историю императорской династии и подвиги императора и всех его предков. Титаническая, невиданная до сих пор работа была добросовестно выполнена, но великим мира сего иногда следует о себе напоминать. И в 1515 году Дюреру пришлось писать письмо Кристофу Крессу с просьбой похлопотать перед императором о вознаграждении за выполненную для него уникальную гравюру. Кристоф Кресс – влиятельный член Нюрнбергского совета, периодически ездил в Вену к императорскому двору. Ходатайство было удовлетворено,

и 6 сентября 1515 года Дюреру пожаловали пожизненную пенсию 100 гульденов в год из денег, выплачиваемых Нюрнбергом императорской казне. (Правда, после смерти Максимилиана в январе 1519 года платить перестали.)

В это время Дюрер продолжал писать и картины, создав замечательный «Портрет императора Максимилиана» и образ «Богоматерь с Младенцем и св. Анной».

К этому времени художник был высокообразованным, всеми уважаемым и даже любимым мэтром, к его мнению прислушивались, ему подражали, с ним советовались.

В 1515 году Кристоф Шейрль превозносил своим собеседникам «его благородную честность, его ораторский талант, его любезность, обходительность и человечность».

Немецкий гуманист и поэт, участник рыцарского восстания Ульрих фон Гуттен в 1518 году писал Пиркгеймеру: «Мне кажется, основанием для венецианской поговорки, что все города Германии слепы и только Нюрнберг видит одним глазом, послужило то, что люди ваши выделяются остротою ума… Мнение же это более всего пробудил в Италии своими произведениями Альбрехт Дюрер, так же итальянцы, – которые неохотно хвалят немца, то ли из зависти, очень свойственной этому народу, то ли потому, что, согласно давнишнему мнению, они считают нас тупыми и непригодными ко всему, что требует ума, – настолько восхищаются им, что не только добровольно уступают, но некоторые из них даже сбывают свои произведения под его именем, чтобы сделать их более ходкими» (речь идет об известном гравере Маркантонио Раймонди, который подделывал гравюры Дюрера).

В 1519 году Максимилиан умер, и трон перешел к Карлу V. На следующий год Дюрер отправился ко двору нового императора. Поездка превратилась в двухлетнее путешествие по Нидерландам, подробно описанное Дюрером в путевом дневнике. Художника везде встречали с почестями.

Он отправился в путешествие с женой и служанкой Сусанной (позже стала женой ученика Дюрера Ганса Пенца).

Одной из главных целей путешествия было добиться возобновления пенсии. Сначала Дюрер съездил в Бамберг к епископу за рекомендательными письмами и освобождением от дорожных пошлин. Подарив ему изображение Марии и серии гравюр «Жизнь Марии» и «Апокалипсис», он получил желаемые три письма и освобождение. Как видно из записанных им расходов на погрузку и разгрузку, Дюреры ехали с довольно большим багажом, в который, очевидно, входили картины, краски и личные вещи. Из Бамберга они водным путем отправились по

Майну до Майнца, поскольку дороги были плохие и небезопасные из-за промышлявших там грабителей. По пути Дюреры остановились на ночлег во Франкфурте, и купец Геллер, надо отдать ему должное, прислал художнику в знак внимания хорошего вина. Презент в виде пары бутылок вообще был крайне популярным в те времена. Как и сейчас, впрочем (если вино хорошее, конечно). То же самое сделал в Менце монетчик мастер Петер, а Фейт Варнбюлер (родственник друга Дюрера – императорского советника Ульриха Варнбюлера) пригласил к себе. Причем хозяин Варнбюлера не захотел брать с него плату, а предпочел, чтобы Дюрер был его гостем. В общем, в Менце художника прекрасно встретили. В Кельне чета Дюреров остановилась у двоюродного брата Никласа, вручив ему в качестве подарка черный, подбитый мехом кафтан, а его жене – гульден.

Гульден или два в знак внимания – тоже обычай того времени. Деньги дарили женам, дочерям, помощникам, в меньших размерах – слугам.

Кстати, тогда в Германии ходило несколько денежных единиц: филипповский гульден – золотая монета, отчеканенная Филиппом Красивым в 1496 году; штюбер – серебряная монета, равная 1/24 филипповского гульдена; так называемый «плохой гульден» – более старого чекана, равнявшийся половине филипповского гульдена или 12 штюберам; еще был орт, равный 1/4 гульдена; крона – чуть больше гульдена; «гоорновский гульден» – золотая монета, отчеканенная графом Гоорном; нобель – золотая монета, равная примерно двум гульденам и двум штюберам.

В Антверпене (Анторфе, как тогда говорили) чета Дюреров остановилась в харчевне Иобста Планкфельта (который параллельно занимался торговлей картинами) в самом центре города. Служащий Фуггеров устроил художнику роскошное угощение, а 4 августа сводил на экскурсию в великолепно отделанный дом бургомистра. В воскресенье 5 августа живописцы пригласили Дюрера с женой в помещение их гильдии, где дали великолепный обед со всеми атрибутами настоящего праздника – серебряной посудой и другими украшениями. На обеде присутствовали и жены всех живописцев, что, в свою очередь, повышало статус обеда.

В Анторфе Дюрер подружился с португальскими купцами. В это время в городе готовились к встрече вновь избранного императора Карла V, который должен был прибыть в Антверпен. Знаменитому нюрнбержцу предложили поучаствовать в создании триумфального сооружения для этого события. Над

праздничными конструкциями, росписями, полотнищами работали 250 художников и 300 столяров. Церемониал встречи разрабатывали гуманисты Петер Эгидий и Корнелиус Граффеус, программу представлений на подмостках сочинял Томас Мор.

Кстати, вот загадочное обстоятельство в биографии Дюрера: он не оставил ни одного изображения нюрнбергского карнавала. Эти развеселые мероприятия проводились довольно часто (за время его жизни должно было состояться не менее 30), а в память о них создавались так называемые «книги Шембарта» – богато иллюстрированные и подробные хроники, которых до нас дошло около тридцати. В фундаментальном исследовании С. Самберга о нюрнбергском карнавале нет упоминаний о том, что Дюрер принимал участие в его оформлении или иллюстрировании книг Шембарта. Можно было бы подумать, что Дюрер чуждался низкого, мужицкого веселья. Но, во-первых, во время своего ученического путешествия по Германии он делал иллюстрации к «Кораблю дураков», которое по своей эстетике вплотную примыкает к немецкому средневековому карнавалу. Во-вторых, право проводить карнавалы в Нюрнберге местные патриции выкупили у цеха мясников еще до рождения Дюрера, т. е. это уже было не вполне народное мероприятие. Чем же объясняется загадочная нелюбовь художника к народным развлечениям в собственном городе (точнее, именно к Шембарту, поскольку крестьян он изображал довольно часто), неизвестно.

Чтобы обеспечить себе безбедную жизнь вдали от родного Нюрнберга, Дюрер привез с собой большой запас гравюр. В его дневнике мы находим довольно подробные записи, по которым можно судить о ценах на его произведения и их популярности: торговец Себальд Фишер купил у Дюрера шестнадцать «Малых страстей» (гравюры на дереве) за 4 гульдена, 32 большие книги (иллюстрации к книгам) за 8 гульденов и 6 гравюр на меди «Страстей» за 3 гульдена и т. п.

Дюрер часто обменивался подарками с местными мастерами (например, со столяром Петером Вольфгангом, который делал для мэтра рамы и футляры для картин) и тремя богатыми купцами-генуэзцами. Эразм Роттердамский (в 1520 году он гостил у своего друга Эгидия) как-то подарил Дюреру испанский плащ и три мужских портрета. А художник в какой-то из дней вручил Августину Ломбарди Скарпинелло (другу и секретарю влиятельного епископа Алоизо Мариано) «две части изображения неба» (надо полагать, звездную карту), которые он создал после знакомства с придворным астрономом английского короля Никласом Кратцером. Кстати, Кратцер долгие годы оставался другом Дюрера и помогал ему в занятиях математикой и

астрономией.

В первые месяцы жизни в Нидерландах художник завязывал знакомства, потом отправился хлопотать о пенсии.

В воскресенье 26 августа Дюрер вместе с генуэзцем Томазином отправился в Брюссель, куда они прибыли в понедельник (с остановкой в Мехельне – резиденции наместницы Нидерландов эрцгерцогини Маргариты – тетки Карла V). В Брюсселе Дюрер встретил делегацию Нюрнбергского совета, которая привезла ему хранившиеся в Нюрнберге королевские регалии. Земляки, как могли, покровительствовали Дюреру.

Художник, не забывая об основной цели своего путешествия, как ребенок, восхищался всевозможными редкостями: «Я видел в королевском дворце, позади дома, фонтан, лабиринт и зверинец; я никогда не видел более занятных и приятных вещей, столь похожих на рай».

«Я видел вещи, привезенные королю из новой золотой страны» (речь идет о выставке привезенных Кортесом сокровищ из Мексики); «я видел среди них чудесные, искуснейшие вещи и удивлялся тонкой одаренности людей далеких стран».

В конце концов, его дело начало сдвигаться с мертвой точки: «Госпожа Маргарита послала за мною в Брюссель и велела сказать мне, что она будет моею заступницею перед королем Карлом, и была особенно благосклонна ко мне». Дюрер подарил ей гравированные на меди «Страсти» и такие же – ее казначею Яну Марниксу.

Именно тогда Дюрер сделал рисунок углем с Эразма Роттердамского, который послужил основой для выполненного в 1526-м гравированного портрета. На одном экземпляре гравюры, когда-то принадлежавшем Никласу Кратцеру, есть надпись: «Год 1520. Я, Никлас Кратцер, присутствовал в то время, когда Альбрехт Дюрер рисовал с натуры в Брюсселе в Брабанте».

Время шло. Из Италии пришло известие, что умер Рафаэль. А дело все не решалось. Дюрер съездил в Аахен на коронацию. Успеха не добился, зато купил трактат Лютера, череп и еще несколько странных диковинок. Ему сообщили, что Карл отправляется в Вормс, где должен состояться рейхстаг. Дюрер решил последовать за Карлом. По дороге кортеж сделал остановку в Кельне. Там Дюреру удалось увидеть Карла в танцевальном зале, и 12 ноября 1520 года император, наконец, подтвердил дюреровскую пенсию господам из Нюрнберга. «И я выехал из Кельна на корабле рано утром в среду после дня св. Мартина в Антворф».

Остальные дневниковые записи интересны, в основном, с точки зрения бытовой этнографии: у Агнессы в церкви срезали

кошелек с 2 гульденами; в зеландском городке Зирикзее «бурею выбросило на берег кита, длиною много более ста саженей. И никто в Зеландии не видал кита хотя бы в треть его длины, и рыба не может сдвинуться с берега. Люди хотели бы, чтобы он убрался, ибо они боятся большой вони. Ибо он так велик, что они считают невозможным разрубить его и вытопить жир даже за полгода».

Время от времени художник играл в карты. И в основном, проигрывал – по 3–4 шиллинга за раз.

Многие исследователи жизни и творчества Дюрера, пытаясь подтвердить расхожее мнение о нищенском существовании художника, приводят в пример его дневник с подробным описанием каждой мелкой траты – будь то 2 штюбера на завтрак или 3 штюбера за перевоз. Конечно, надо признать, что он не был богат, как его друг Пиркгеймер, однако приводимые в качестве доказательства бедности тщательные записи художника о расходах в его нидерландском дневнике свидетельствуют скорее о попытках борьбы с собственной расточительностью: он раздаривал гравюры, покупал всевозможные диковинки, деньги тратил на карточную игру и угощал новых знакомых.

Его новые друзья, зная слабости художника к экзотическим вещам, часто преподносили ему весьма удивительные подарки. Вот, например, неполный перечень содержимого тюка, который был отправлен с сопровождающими домой: обезьянка, два индийских ореха, мускусная шишка, коралл, большая рыбья чешуя, тонкий платок жене, шкатулка, трубочка из слоновой кости, бурав, сангина, лен, дрова, тростники, нитки, попугай, магнитный камень, точильный камень, маленькая черепаха, калькуттский щиток из рыбьей кожи, копыто лося, целебная мазь, 2 гребня из слоновой кости, пять шелковых поясов (на подарки знакомым)… Тюк Дюрер поручил Якобу и Эндресу Гесслерам, чтобы те отвезли его в Нюрнберг. А вслед за тюком поехал еще и сундук…

В Генте Дюрер, как мальчишка, развлекался, наблюдая за львами, содержащимися там в зверинце.

«На третью неделю после Пасхи у меня сделалась горячка с потерей сознания, плохим самочувствием и головной болью. И как когда-то раньше в Зеландии, я заболел удивительной болезнью, о которой я никогда ни от кого не слыхал, и я ею все еще болен» (очевидно, это была лихорадка. Предполагают, что именно от нее он через семь лет и скончался). Пока Дюрер болел, Родриго д’Амада присылал ему много сладостей.

Когда художник поднялся с постели, он закончил собирать и отослал третий тюк (кусок арраса для тещи и жены, туфли,

штаны до колен…). Доставки осуществлялись на адрес Ганса Имгофа-старшего. И надо сказать, ничего не пропало.

Пейзажист Иоаким Патинер, с которым Дюрер подружился в Нидерландах, пригласил его на свою свадьбу с двумя представлениями (одно из них возвышенное и благочестивое). Кстати, Патинер был одним из первых живописцев, работающих в этом жанре, и первое употребление в Германии термина «пейзаж» связано именно с ним.

Вот еще один список расходов Дюрера: отправка очередного ящичка в Нюрнберг. Плата доктору. Покупка нового берета. 4 штюбера на украшение старого берета. Проигрыш 4 штюберов. Обмен первого берета (слишком грубого) на другой с доплатой 6 штюберов.

В благодарность за крышу над головой и приятную компанию Дюрер написал масляный портрет своего хозяина Иобста и портрет его жены. Денег, естественно, не взял.

17 мая 1521 года до Антверпена дошли слухи, что предательски схватили Мартина Лютера. К счастью, позже выяснилось, что слухи были ложными (на самом деле, Лютера спрятали под чужим именем в Вартбурге – резиденции его покровителя курфюрста Фридриха Саксонского). Но эта весть произвела на Дюрера, который вместе с Пиркгеймером очень сочувствовал Реформации, неизгладимое впечатление: «Претерпел он это за христианскую правду и за то, что обличал нехристей пап, пытающихся всей тяжестью человеческих законов воспрепятствовать освобождению Христа, также и потому, что у нас грабят плоды нашей крови и нашего пота, так бессовестно пожираемые бездельниками, и жаждущие больные люди должны из-за этого погибать голодной смертью. О Боже, освободи твой бедный народ, теснимый великим насилием и законом, которому никто не подчиняется охотно, ибо приходится постоянно грешить против своей совести и преступать ее веления… О Эразм Роттердамский, где ты? Посмотри, что творит неправедная тирания мирского насилия и сил тьмы!»

Надо сказать, что из собственных записей художника складывается образ довольно непрактичного человека с романтическим складом характера. Остается только удивляться, как Дюрер умудрялся добиваться того, чтобы заказчики оплачивали картины, которые он писал. Поневоле начинаешь думать, что не зря он взял с собой в такую дальнюю поездку свою жену Агнессу, к которой, по свидетельству современников, не питал любви. А учитывая, что именно Агнесса, в основном, занималась продажей гравюр Альбрехта, когда они жили дома, то остается сделать логическое допущение, что именно она была

ангелом-хранителем домашнего кошелька. «Я сделал еще много всяких рисунков и других вещей для разных людей и за большую часть своей работы ничего не получил».

К тому же художника в очередной раз надул какой-то ювелир, всучив камень худшего качества.

«Во всех моих работах, расходах на еду, продажах и других сделках я имел в Нидерландах один убыток, во всех моих делах и в высших и в низших сословиях; и в особенности госпожа Маргарита мне ничего не дала за все, что я ей подарил и для нее сделал».

Последние подсчеты перед отъездом: каракатица, веревки для упаковки тюков, гульден на кухню на прощание, 11 штюбов аптекарю, слугам на чай, брезент для упаковки тюков, по штюбу грузчику, посыльному, золотой гульден дочери Томазина, получил в подарок от него шкатулку лучшего териака. (Это популярное тогда противоядие и средство от всех болезней.)

2 июля, когда Дюрер уже готов был покинуть Антверпен, король Дании Кристиан II (женатый на сестре Карла V Изабелле), познакомившийся с художником во время посещения Нидерландов этим летом, попросил его спешно приехать и сделать портрет короля углем. Заодно Дюрер нарисовал портрет его приближенного – датского посла при дворе Карла V Антона фон Метца.

Затем сборы продолжились: «Я дал викарию, чтобы он отвез домой большой черепаховый панцирь, щит из рыбьей кожи, длинную трубку, длинный щит и рыбьи плавники и две вазочки с лимонным сахаром и каперсами». На следующий день Дюреры поехали в Брюссель по приглашению короля Дании. Художник подарил королю лучшие из своих гравюр. «Видел я, как сильно удивлены были жители Анторфа, когда увидели короля Дании, что он такой мужественный и красивый человек и проехал через страну своих врагов в сопровождении лишь двух человек». (Речь идет о его поездке через ганзейские города, где Кристиан II, установивший в Дании неограниченную королевскую власть, жестоко подавив сопротивление шведов, устроил им знаменитую «Стокгольмскую кровавую баню».)

В воскресенье 7 июля король Дании дал большой банкет императору Карлу V, госпоже Маргарите и королеве испанской. Дюрер тоже удостоился приглашения на этот банкет. Во время пребывания при дворе он написал портрет короля масляными красками, за что тот подарил ему 30 гульденов. Из этих денег Дюрер отдал два штюбера за стеклянный флакончик, принадлежавший королю, купил гравированные бокалы и итальянскую гравюру, заплатил мальчику, растиравшему краски.

12 июля чета Дюреров выехала из Брюсселя домой.

В это время Дюрер очень интересовался политикой. Конечно, бунтовать и хвататься за оружие он не собирался, но сочинения доктора Лютера произвели на него сильное впечатление.

Вот что говорит Филипп Меланхтон: «А. Дюрер, живописец из Нюрнберга, проницательный человек, сказал однажды, что между сочинениями Лютера и других теологов существует та разница, что у Лютера сразу понимаешь, о чем он будет тебе говорить, а у других, даже закончив книгу, думаешь, что автор хотел тебе сообщить и в чем убедить».

В январе или феврале 1520 года Дюрер написал письмо Георгу Бургхарту (Спалатину) – гуманисту, знатоку древних языков, с 1514 года придворному капеллану и тайному секретарю курфюрста Фридриха Саксонского, для которого художник уже давно выполнял заказы. Высказав в учтивых выражениях свою благодарность за присланную курфюрстом книгу Лютера (который в этот момент находился в зените славы и фактически стоял во главе общенародного движения против католической церкви и феодализма), он попросил курфюрста взять под свое покровительство последнего.

Вообще, интересно, что Дюрер, не будучи по натуре бунтовщиком, тем не менее, оказался втянут в водоворот событий, развернувшихся вокруг Мартина Лютера. Его ближайший друг (наряду с Пиркгеймером) Лазарус Шпенглер (секретарь Нюрнбергского Совета) выпустил книжку: «Апология, или Защитительная речь и христианский ответ честного почитателя божественной истины Священного Писания на возражения некоторых противников с объяснением, почему учение доктора Мартина Лютера не должно быть отвергнуто как нехристианское, а напротив, должно почитаться христианским». Книжку, разумеется, провозгласили еретической.

Доктор Экк, проигравший Лютеру в диспуте летом 1519 года, добился от папы буллы об отлучении от церкви Лютера и двух его сторонников – Лазаруса Шпенглера и Вилибальда Пиркгеймера.

Во время аугсбургского рейхстага Дюрер сделал карандашный портрет, который позже выгравировал на меди, архиепископа Майнцского кардинала Альбрехта Бранденбургского – одного из могущественнейших курфюрстов Германии и главы католической партии в стране. Этот портрет получил название «Малый кардинал». А в 1523 году он сделал более крупный портрет «Большой кардинал» и отправил архиепископу как саму медную дощечку, так и 500 оттисков с нее. Не получив в письме от Альбрехта Бранденбургского ни слова о получении этого второго произведения, Дюрер заподозрил, что

тот недоволен работой. И впрямь – тщеславный кардинал был обижен, что художник упустил в надписи на гравюре его недавнее повышение в сане.

По поручению именно этого обидчивого курфюрста монах Тетцель занимался продажей индульгенций в стране, что и послужило поводом к началу Реформации.

А в Нюрнберге все шло своим чередом. В 1521 году 18 августа заболела дорогая теща (жена Ганса Фрея) и через 10 дней скончалась, а через два года умер и сам Ганс Фрей, проболев к этому моменту уже шесть лет.

В 1524 году в Нюрнберге была проведена реформа церкви. Теперь все жители города официально стали лютеранами.

Никлас Кратцер из Лондона писал Дюреру в 1524 году по этому поводу: «Да будет Бог милостив к вам, чтобы вы довели свое дело до конца».

В это время художник в основном занимался написанием портретов как в гравюре на меди (портреты Филиппа Меланхтона, Вилибальда Пиркгеймера, Эразма Роттердамского), так и в живописных («Портрет молодого человека», «Мужской портрет», «Иероним Хольцшуэр» и др.).

Не всех он портретировал с одинаковым удовольствием. Эразму Роттердамскому в течение двух лет пришлось писать Дюреру и Пиркгеймеру, чтобы уговорить мэтра нарисовать его портрет. (Дюрер и сам сначала хотел этого, но потом слегка разочаровался в Эразме Роттердамском, когда выяснилась позиция, занятая им по отношению к Реформации.) В конце концов, в 1526 году Дюрер сделал-таки гравюру на меди, но надо признать, что великий гуманист на ней похож на себя меньше, чем на всех остальных изображениях.

А те портреты, за которые он брался, отличаются классической завершенностью, безупречной композицией, чеканностью силуэтов, эффектно усложненных очертаниями широкополых шляп или огромных бархатных беретов. Композиционным центром этих небольших подгрудных портретов является данное крупным планом лицо, вылепленное тонкими переходами света и теней. В легкой, едва заметной мимике, очертаниях полуоткрытых или чуть изогнутых в улыбке губ, взгляде широко раскрытых глаз, движении нахмуренных бровей, энергичном рисунке скул проступает отблеск напряженной духовной жизни.

Сила духа, открытая Дюрером в его современниках, обретает новый масштаб в последней живописной работе мастера – большом диптихе «Четыре апостола», который он подарил Городскому совету Нюрнберга. Возможно, четыре фигуры

апостолов были написаны под влиянием образов алтаря Джованни Беллини из венецианской церкви Фрари. Огромные фигуры апостолов Иоанна, Петра и Павла, евангелиста Марка олицетворяют, по свидетельству некоторых современников Дюрера, четыре темперамента. На левой створке любимый Лютером Иоанн Богослов помещен перед Петром – камнем утверждения католицизма; на правой створке Павел, апостол Реформации, стоит впереди Марка. Возможно, это произведение было создано специально для города, недавно ставшего протестантским; однако надпись внизу можно расценивать и как предостережение против любого проявления религиозного фанатизма.

В последние годы жизни Дюрер упорно занимался теоретическими трудами. По его словам, чем старше он становился, тем больше присматривался к природе и тем лучше понимал, что высшее проявление искусства состоит в том, чтобы воспроизвести ее простоту, но также понял и то, что труднее всего не уклониться от природы.

Все свободное время художник посвящал книгам. Друзья, убежденные в том, что Дюрер создает великий труд, поддерживали его в этом и помогали, чем могли.

Архитектор и военный инженер Иоганн Черте, даже приглашая Дюрера к обеду, посылал ему решение о треугольнике с тремя неравными углами и беспокоился, чтобы художник обязательно закончил свою книгу о перспективе.

Незадолго до смерти Дюрер успел издать «Руководство к измерению циркулем и линейкой» и «Наставление к укреплению городов, замков и крепостей». Последнюю свою книгу – «Четыре книги о пропорциях человека» – он не успел закончить. Это сделали за него друзья.

Дюрер умер в Нюрнберге 6 апреля 1528 года в возрасте 57 лет.

К концу жизни художник входил в первую сотню самых богатых граждан Нюрнберга, а в наследство жене оставил 6848 флоринов, что по курсу равно приблизительно 60 000 английских фунтов.

Его друзья долго не могли смириться с этой утратой. Вилибальд в письме, написанном в 1530 году Иоганну Черте, обвиняет в смерти Дюрера его жену – она, мол, своими постоянными придирками, требованием работать день и ночь и зарабатывать деньги свела его в могилу. «Она была врагом всех, кто был расположен к ее мужу и искал его общества». «Она и ее сестра, конечно, не распущенные, и, несомненно, честные, набожные и в высшей степени богобоязненные женщины, но

подозрительные и сварливые». Пиркгеймер не совсем прав. Скорее всего, сказалось то, что он был расстроен смертью лучшего друга. Тем более, что даже не имел возможности видеться с товарищем перед его смертью – Агнесса запретила тревожить мужа. Увидев Альбрехта в последний день, Вилибальд был поражен – Дюрер в результате долгой болезни «высох, как связка соломы».

И в заключение приведем высказывание одного из современников Альбрехта Дюрера – немецкого филолога и педагога Иоакима Камерария (из предисловия к латинскому изданию первых двух книг трактата Дюрера о пропорциях:

«Хотя его предки и были почтенными людьми (выходцами из Паннонии), нет никакого сомнения, они приобрели от него больше славы, чем передали ему. Природа наделила его телом, выделяющимся своей стройностью и осанкой и вполне соответствующим заключенному в нем благородному духу… Он имел выразительное лицо, сверкающие глаза, нос благородной формы, называемой греками четырехугольною (совершенной), довольно длинную шею, очень широкую грудь, подтянутый живот, мускулистые бедра, крепкие и стройные голени. Но ты бы сказал, что не видел ничего более изящного, чем его пальцы. Речь его была столь сладостна и остроумна, что ничто так не огорчало его слушателей, как ее окончание. Правда, он не занимался изучением словесности, но зато почти в совершенстве постиг (из книг) естественные и математические науки. Он не только понял суть и умел применять на практике, но и умел излагать их словесно. Он заботился о том, чтобы вести достойный и добродетельный образ жизни, хотя отнюдь не считал, что сладость и веселье жизни не совместимы с честью и порядочностью. Даже в старости он любил музыку и гимнастику».

«Что я могу сказать о твердости и точности его руки? Вы могли бы поклясться, что линейка, угольник и циркуль применялись для проведения тех линий, которые он в действительности рисовал кистью или часто карандашом или пером без всяких вспомогательных средств». «Я предвижу, что мне не поверит никто из читателей, если я расскажу, что иногда он рисовал отдельно не только различные части всей сцены, но и различные тела, которые, будучи соединены вместе, совпадали так точно, что ничто не могло подойти лучше».

Иоаким Камерарий рассказал, что при встрече Дюрера с Беллини венецианец попросил подарить ему одну из кистей, которыми Дюрер рисовал волосы, и долго не верил, что волоски, так точно прочерченные с сохранением одинакового промежутка на длительном расстоянии, изображены обычной кистью, а не

специальной широкой с редкими волосками. Поверил только тогда, когда Дюрер сделал это в его присутствии.

Человек о четырех душах – Микеланджело Буонарроти

Благодарение Богу за то, что я всегда желаю большего, чем могу достичь.

Микеланджело

Лишь я один, горя, лежу во мгле,
Когда лучи от мира солнце прячет;
Для всех есть отдых, я ж томлюсь, – и плачет
Моя душа, простерта на земле.

Микеланджело

Микеланджело прожил 89 лет, пережив Леонардо да Винчи и Рафаэля на четыре с половиной десятилетия.

Почти все известные биографии Микеланджело Буонарроти основываются на книге, написанной Джорджо Вазари. Ничего удивительного в этом нет – сам титан Возрождения не пожелал оставить нам свое жизнеописание, поэтому им занялись его немногочисленные друзья. Один из них – итальянский живописец, архитектор, теоретик искусства Вазари, страстно восхищавшийся своим старшим (на 33 года) товарищем Микеланджело. Второй – ученик великого скульптора Асканио Кондиви, столь же восторженно почитавший Мастера. Дадим им слово.

«Микеланджело, – пишет Кондиви, – имеет хорошее телосложение, скорее жилистое и костистое… Но, главное, здоровое от природы, благодаря как телесным упражнениям, так и воздержанию, будь то в плотских удовольствиях или в еде… Форма той части головы, которая видна в фас, круглая, так что над ушами она превышает полукруг на одну шестую. Таким образом, виски несколько больше выдаются, чем уши, а уши больше, чем щеки… Лоб в этом повороте четырехугольный, нос несколько вдавленный, но не от природы, а от того, что некто по имени Ториджано ди Ториджани, человек грубый и надменный, кулаком почти что отбил ему носовой хрящ, так что Микеланджело замертво отнесли домой».

Эту травму Микеланджело получил еще в юности, когда копировал фрески Мазаччо во флорентийском храме. У него завязался спор об искусстве со сверстником, юным скульптором Ториджани. Неизвестно, что наговорил ему Микеланджело, умевший в споре быть жестоким и несдержанным, но удар Ториджани, хотя и обезобразил его на всю жизнь, нрава изменить не смог.

Надо сказать, что характер у гения всегда был нелегким. Его язвительность была широко известна. О картине «Скорбь о Христе» кого-то из собратьев по ремеслу он, например, сказал: «Поистине, скорбь смотреть на нее». В другой раз какой-то художник написал полотно, на котором лучше всего получился бык, и Микеланджело не замедлил со шпилькой: «Всякий художник хорошо пишет самого себя». Не исключено, конечно, что эти живописцы заслужили такие отзывы, но вот еще одно замечание великого флорентийца: «Если тот, кто писал, что живопись благородней скульптуры, так же рассуждал о других предметах, о которых писал, то лучше бы он поручил это дело моей служанке». А это уже – по адресу Леонардо да Винчи! Даже деликатного Рафаэля (по выражению Вазари – «любезнейшего из гениев») он сумел вывести из себя своими колкостями. Как-то, будучи в Риме, Микеланджело встретил Рафаэля, окруженного учениками и почитателями, и, конечно, не утерпел и съязвил:

– Ты как полководец со свитой!

На что получил ответ:

– А ты одинок, как палач!

Даже папы побаивались его характера. Папа Лев X однажды сказал про Микеланджело: «Он страшен… С ним нельзя иметь дело».

Ученик Микеланджело Кондиви в своих воспоминаниях заступается за учителя:

«Микеланджело смолоду посвятил себя не только скульптуре

и живописи, но и тем областям, которые либо причастны к этим искусствам, либо связаны с ними; и делал это с таким рвением, что одно время чуть ли не вовсе отошел от всякого общения с людьми… Поэтому иные считали его гордецом, а иные чудаком и сумасбродом, между тем как он не обладал ни тем, ни другим пороком. Но (как это случается со многими выдающимися людьми) любовь к мастерству и стремление совершенствовать его заставили искать одиночества, а наслаждался и удовлетворялся он этим мастерством настолько, что компании не только не радовали его, но доставляли неудовольствие, нарушая ход его размышлений».

Вазари вторит ему:

«Хотя он и был богат, но жил в бедности, друзей почти никогда не угощал, не любил получать подарки, думая, что если кто-нибудь что-то ему подарит, то он навсегда останется этому человеку обязанным. Некоторые обвиняют его в скупости. Они ошибаются. Я находился при нем, и знаю, сколько он сделал рисунков, сколько раз давал советы относительно картин и зданий, не требуя никакой платы. Можно ли назвать скупцом того, кто, как он, приходил на помощь беднякам и, не разглагольствуя об этом, давал приданое девушкам, обогащал помощников по работе и служителей, например, сделал богатейшим человеком слугу своего Урбино. Однажды на вопрос Микеланджело: «Что будешь делать, если я умру?» – Урбино ответил: «Пойду служить еще кому-нибудь». – «Бедненький, – сказал ему тогда Микеланджело, – я помогу тебе», и подарил две тысячи эскудо, что впору цезарям».

Микеланджело всегда знал, что хотел, и если ставил перед собой цель, то шел к ней, ни на что не обращая внимания. Он не жалел других, но и себя тоже.

«Он был бодр, – писал Вазари, – и нуждался в недолгом сне, очень часто вставал ночью, страдая бессонницей, и брался за резец, сделав себе картонный шлем, в макушку которого вставлялась зажженная свеча». По свидетельству Кондиви, его учитель нередко забывал о еде, особенно когда работал, часто довольствовался лишь куском хлеба.

А вот рассказ одного французского путешественника:

«Хотя он не был очень сильным, однако за четверть часа отрубил от очень тяжелой глыбы мрамора больше, чем удалось бы трем молодым каменотесам, если бы они поработали в три или четыре раза дольше. Он набрасывался на работу с такой энергией и огнем, что, я думал, мрамор разлетится вдребезги. Одним ударом он откалывал куски в три-четыре пальца толщиной и при этом бил так точно, что казалось, если бы он

удалил еще немного мрамора, то испортил бы всю работу».

Но вернемся к началу.

Итак, в понедельник 6 марта 1475 года в небольшом городке Капрезе у подеста (градоправителя) Кьюзи и Капрезе родился ребенок мужского пола. В семейных книгах старинного, но обедневшего флорентийского рода Буонарроти сохранилась подробная запись об этом событии, скрепленная подписью счастливого отца – ди Лодовико ди Леонардо ди Буонарроти Симони.

В те времена было принято освобождать матерей от выкармливания собственных детей. Маленькому Микеле тоже взяли кормилицу. Ею была жена каменотеса. Вспоминая о ней, Микеланджело говорил: «Всему лучшему, что есть в моем таланте, я обязан мягкому климату нашего родного Ареццо, а из молока кормилицы я извлек резец и молот, которыми создаю свои статуи». Сколько всего было детей у ди Лодовико, мы не знаем. Достоверно известно о существовании трех братьев, одного из которых звали Буонаррото, второго – Джисмондо, а третьего – Леонардо. Были они старше или младше Микеланджело – трудно сказать.

Когда Микеле подрос, отец его отдал во флорентийскую школу к Франческо да Урбино. У этого составителя первой латинской грамматики мальчик должен был учиться склонять и спрягать латинские слова. Но путь книжника шел вразрез с природными наклонностями Микеланджело, который был чрезвычайно любознателен от природы, вырезал поделки из дерева, лепил из глины и рисовал все, что видел, а вот латынь его угнетала. Учение было явной тратой денег и времени. Огорченный отец приписывал это лени и неусидчивости отпрыска. Он-то мечтал, что юноша сделает блестящую карьеру, когда-нибудь займет высокую должность, если не при дворе, то хотя бы в городском управлении.

Но, в конце концов, отец смирился с художественными наклонностями сына и однажды, взяв перо, написал: «Тысяча четыреста восемьдесят восьмого года, апреля 1-го дня, я, Лодовико, сын Леонардо ди Буонарроти, помещаю своего сына Микеланджело к Доменико и Давиду Гирландайо на три года от сего дня на следующих условиях: сказанный Микеланджело остается у своих учителей эти три года, как ученик, для упражнения в живописи, и должен, кроме того, исполнять все, что его хозяева ему прикажут; в вознаграждение за его услуги Доменико и Давид платят ему сумму в 24 флорина: шесть в первый год, восемь во второй и десять в третий; всего 86 ливров».

В мастерской Гирландайо юный Микеланджело пробыл

недолго, потому что хотел стать ваятелем, и перешел в ученики к Бертольдо, последователю Донателло, руководившему художественной школой в садах Медичи на площади Сан-Марко.

В своей книге Вазари так описал начало творческого пути Микеланджело:

«В садах Медичи было собрано множество шедевров античного искусства, от которых юный флорентиец пришел в восторг. Как-то его внимание привлекла голова фавна. Он выпросил у мастеров, работавших на вилле, кусок мрамора, и погрузился в работу. Когда голова была почти закончена, и юный художник критически осматривал свою копию, он увидел, что за ним наблюдает человек лет сорока, довольно некрасивый, небрежно одетый. Незнакомец положил ему руку на плечо и заметил с легкой улыбкой:

– Ты, верно, хотел изобразить старого фавна, который громко хохочет?

– Без сомнения, это ясно, – отвечал Микеланджело.

– Прекрасно! – вскричал тот смеясь. – Но где же ты видел старика, у которого были бы целы все зубы!

Мальчик густо покраснел. Как только незнакомец ушел, он выбил ударом резца два зуба из челюсти фавна.

На другой день он не нашел свою работу там, где ее оставил, и остановился в раздумье. В это время к нему подошел вчерашний незнакомец и, взяв за руку, повел во внутренние покои, где показал ему эту голову на высокой консоли. Оказалось, что его заметил сам Лоренцо Великолепный – правитель Флорентийского государства. Так в 1490 году Микеланджело поселился в палаццо Медичи, где учился скульптуре и живописи и оставался там до смерти Лоренцо в 1492 году».

С именем Лоренцо Великолепного связан период наивысшего расцвета ренессансной культуры Флоренции, однако народ был очень недоволен его правлением. Содействуя развитию искусств и будучи прекрасным дипломатом, Лоренцо, к сожалению, не обладал коммерческим талантом. Его коммерческая деятельность была крайне неудачной. Чтобы покрыть растущие расходы коммуны, в том числе на народные празднества и увеселения, он учреждал все новые налоги, проводил принудительные государственные займы, прибегал к порче монеты. Народное недовольство, вызванное усилением финансового гнета, в 1494 году отразилось на его сыне и преемнике Пьеро, которого флорентийцы изгнали из государства.

А пока Лоренцо Медичи, оказавший покровительство Микеланджело, окружил себя наиболее выдающимися людьми

своего времени. Здесь были поэты, филологи, философы, комментаторы, такие, как Марсилио Фичино, Анджело Полициано, Пико делла Мирандола; сам Лоренцо тоже сочинял прекрасные стихи. Он ввел Микеланджело в свой неоплатонический кружок философов и литераторов. Некоторые идеи этого кружка оказали серьезное влияние на Микеланджело. В частности, восприятие реальности как духа, воплощенного в материи, несомненно, восходит к неоплатоникам. Для него скульптура была искусством «вычленения» или освобождения фигуры, заключенной в каменном блоке. Не исключено, что некоторые поразительные по силе воздействия произведения, кажущиеся «неоконченными», могли быть намеренно оставлены такими, потому что именно на этой стадии «освобождения» форма наиболее соответствовала замыслу художника. Этот прием частичного «высвобождения» образа из каменного блока, характерный для многих будущих произведений Микеланджело, получил название нон-финито (от итал. non finito – неоконченное). Но это в будущем. А сейчас 1490 год, и во Флоренции уже стали говорить об исключительном даровании совсем еще юного Микеланджело Буонарроти, который превзошел своих учителей Гирландайо и Бертольдо.

Из ранних работ Микеланджело до нашего времени сохранились два произведения. Одно из них – мраморный рельеф «Битва кентавров», который находится сейчас во Флоренции в Доме Буонарроти. Он имеет форму римского саркофага и изображает сцену из греческого мифа: битву воинственного племени лапифов с кентаврами, напавшими во время свадебного пиршества. В этот сюжет, подсказанный Анджело Полициано, Микеланджело вложил идею победы цивилизации над варварством. Согласно мифу, лапифы победили, но скульптор изобразил такой момент битвы, когда исход еще неясен. Умело использовав игру света и тени, изваял застывшие в порыве обнаженные тела мифологических героев. Намеренно несглаженные следы резца призваны напоминать о бренном камне, из которого рождаются полные жизни скульптуры. Второе сохранившееся раннее произведение Микеланджело – это деревянное «Распятие» (там же). Голова Христа с закрытыми глазами опущена на грудь. Тонкость работы этого произведения радикально отличает его от мощи фигур мраморного рельефа.

В то время, когда Микеланджело занимался скульптурой и писал стихи, французский король Карл VIII уладил спорные вопросы со Священной Римской империей, Испанией и Англией и подготовил почву для французского вторжения в Италию с целью возвращения «анжуйского наследства» (Неаполитанского

королевства), которое за год до этого (в 1492) завоевали арагонцы. И в августе 1494 года французские войска перешли через Альпы. Высланная им навстречу неаполитанская армия была разбита. Карл VIII прошел по Италии, почти не встречая сопротивления, и в феврале 1495 года с триумфом вступил в Неаполь.

Опасаясь вторжения французов во Флоренцию, осенью этого же года Микеланджело покинул родной город и отправился в Венецию, по пути остановившись на некоторое время в Болонье. Там ему предложили закончить скульптурное оформление гробницы Св. Доминика, работа над которой была прервана из-за смерти начавшего ее скульптора. Пока Микеланджело украшал гробницу тремя небольшими статуями, вызывающее поведение французских войск и властей на оккупированных землях привело к тому, что в марте 1495 года из бывших союзников Карла VIII – Милана, Венеции и папы – сложилась антифранцузская лига, к которой присоединились император Максимилиан I и Испания. В мае 1495 года Карлу VIII пришлось вернуться во Францию. Микеланджело отправился домой.

А во Флоренции за это время многое изменилось. В результате вторжения французов Медичи были изгнаны, и на четыре года установилась фактическая теократия проповедника Савонаролы.

Дома Микеланджело пробыл недолго. Его покровитель Лоренцо Великолепный к этому времени умер, и 21-летний скульптор решил поискать счастья в Риме.

Зимой 1496/97 года с французским господством в Неаполитанском королевстве было покончено, а через год во Флоренции в результате интриг местной верхушки и папского престола Савонарола и два его последователя были приговорены к сожжению на костре. Хотя эти события не коснулись Микеланджело непосредственно, однако возбудили целую бурю в его душе. С этих пор имя Медичи вызывало у художника только гнев.

В Риме Микеланджело провел пять лет и в самом конце века создал два крупных произведения. Первое из них – статуя «Вакха» в человеческий рост, предназначенная для кругового обзора. Опьяневшего бога вина сопровождает маленький сатир, который лакомится виноградной гроздью. Вакх как будто готов упасть вперед, но сохраняет равновесие, отклоняясь назад; его взгляд обращен на чашу с вином. Мускулатура спины выглядит упругой, но расслабленные мышцы живота и бедер демонстрируют физическую, а значит, и духовную слабость. Скульптор сумел решить трудную задачу: создать впечатление неустойчивости без

композиционной неуравновешенности, которая могла нарушить эстетический эффект.

Более монументальное прекрасное мраморное изваяние, известное под именем «Пьета», до сих пор остается памятником первого пребывания в Риме и полной зрелости 24-летнего художника. Святая Дева сидит на камне, на ее коленях покоится безжизненное тело Иисуса, снятое с креста. Она поддерживает его рукой. Микеланджело изобразил Богоматерь молодой, словно это не мать и сын, а сестра, оплакивающая безвременную смерть брата. Идеализацию подобного рода иногда использовал Леонардо да Винчи и другие художники. Кроме того, Микеланджело был горячим поклонником Данте и, конечно, помнил, что в начале молитвы святого Бернарда в последней канцоне «Божественной комедии» говорится: «Vergine Madre, figlia del tuo figlio» – «Богоматерь, дочь своего Сына». Скульптор нашел идеальный способ для выражения этой мысли в камне. Смерть Иисуса должна была вызывать не ужас, а лишь чувство благоговейного горестного удивления. Красота нагого тела выигрывает благодаря эффекту света и тени, которую отбрасывают искусно расположенные складки платья Марии. Создавая это произведение, Микеланджело думал и о Савонароле, сожженном на костре 23 мая 1498 года в той самой Флоренции, которая недавно его боготворила, на той площади, с которой он обращался к флорентийцам. В лице Иисуса, изображенного скульптором, многие даже находили сходство с Савонаролой. На облачении Богоматери Микеланджело в первый и последний раз вырезал подпись: «Микеланджело, флорентиец». К 25 годам закончился период формирования его личности, и в 1501 году он вернулся во Флоренцию в полном расцвете творческих сил и возможностей.

Это был тяжелый для города год. Флоренция изнемогала от борьбы партий, внутренних раздоров и внешних врагов и ждала освободителя. На смену Средневековью Савонаролы пришла светская республика. Сразу по приезду Микеланджело получил от правительства республики заказ на создание 5,5-метровой статуи Давида, которая должна была стать символом свободы республики. Во дворе Санта Мария дель Фьоре многие годы лежала огромная глыба каррарского мрамора, предназначавшаяся для изготовления колоссальной статуи библейского Давида, которая должна была украсить купол собора. Глыба была 9 футов в высоту и осталась на стадии первой грубой обработки. Никто не брался завершить статую без надставок, не распиливая ее на части. Микеланджело решился изваять цельное и совершенное произведение, не уменьшая его величины. Он работал над ним в

одиночку, да и невозможным представлялось чужое участие – так трудно было рассчитать все пропорции статуи.

Грандиозная фигура высотой 4,9 м вместе с основанием должна была стоять у собора.

Образ Давида был традиционен во Флоренции. Донателло и Верроккьо создали бронзовые скульптуры юноши, чудесным образом поразившего великана, голова которого лежит у его ног. В отличие от них Микеланджело изобразил момент, предшествующий схватке. Давид стоит с переброшенной через плечо пращой, сжимая в левой руке камень. Правая часть фигуры напряжена, в то время как левая слегка расслаблена, как у атлета, готового к действию. Для флорентийцев был очень знакомым образ Давида, и скульптура Микеланджело привлекла всеобщее внимание. Давид стал символом свободной и бдительной республики, готовой победить любого врага. Место у собора оказалось неподходящим, и комитет граждан постановил, что скульптура должна охранять главный вход в здание правительства, палаццо Веккьо на площади Синьории, перед которым теперь находится ее копия, а оригинал перенесен во флорентийскую Академию изящных искусств.

Как-то раз гонфалоньер Флоренции Содерини, осматривая статую, заметил, что нос Давида, кажется, немного велик. Микеланджело взял резец, незаметно прихватил немного мраморной пыли, поднялся по лесам и сделал вид, что поскоблил мрамор.

– Да, теперь прекрасно! – воскликнул Содерини. – Вы дали ему жизнь!

– Он обязан ею вам, – ответил художник с глубокой иронией.

18 мая 1503 года статую установили на площади, где она простояла более 350 лет.

В 1503 году в Италии произошло очередное изменение: папский престол занял Юлий II (в миру Джулиано делла Ровере). Он сразу призвал к себе Микеланджело. История отношений этого властолюбивого папы и строптивого художника напоминает череду гневных вспышек как с одной, так и с другой стороны. У обоих был крутой нрав, но они были нужны друг другу: политику требовался гений художника, а художнику – могущество политика. Ни один из меценатов не использовал искусство в целях пропаганды так широко, как Юлий II. Он начал сооружение нового собора Святого Петра, ремонт и расширение папской резиденции по образцу римских дворцов и вилл, роспись папской капеллы и подготовку великолепной гробницы для самого себя. Детали последнего проекта неясны, но, по-видимому, новый храм с гробницей представлялся Юлию II чем-то наподобие

усыпальницы французских королей в Сен-Дени. Проект нового собора Святого Петра был поручен Браманте, а Микеланджело в 1505 году получил заказ на разработку проекта гробницы. Предполагалось, что она будет размером 6х9 м. Внутри должно было находиться овальное помещение, а снаружи – около 40 статуй. Ее создание было невозможно даже в то время, но и папа, и художник были неудержимыми мечтателями. Гробница так и не была построена в том виде, как ее задумал Микеланджело, и эта неудача преследовала его почти 40 лет. План гробницы и ее смысловое содержание могут быть реконструированы по предварительным рисункам и описаниям. Наиболее вероятно, что гробница должна была символизировать трехступенчатый подъем от земной жизни к вечной. У основания планировали расположить статуи апостола Павла, Моисея и пророков, символы двух путей достижения спасения. Наверху предполагалось поместить двух ангелов, несущих Юлия II в рай. В результате были завершены только три статуи; контракт на гробницу заключался шесть раз подряд на протяжении 37 лет, и в конце концов статуи установили в церкви Сан Пьетро ин Винколи.

В течение 1505–1506 годов Микеланджело объездил все мраморные каменоломни, выбирая материал для гробницы. Он добыл мрамор, количество которого изумило весь Рим, и уже собирался приступать к работе, как вдруг услышал, что папа не хочет оплачивать стоимость мрамора.

Оскорбленный Микеланджело 17 апреля 1506 года, за день до закладки фундамента собора покинул Рим. Папа послал за ним погоню, требуя его возвращения, но дерзкий художник осмелился ослушаться папу и остался в родном городе.

В 1506 году Микеланджело начал работу над статуей «Евангелиста Матфея», которая должна была стать первой из серии двенадцати апостолов для собора во Флоренции. Эта статуя осталась неоконченной, так как двумя годами позже скульптор отправился в Рим. Фигура вырубалась из мраморного блока, сохраняя его прямоугольные формы. Она выполнена в сильном контрапосте (напряженная динамическая неуравновешенность позы): левая нога поднята и опирается на камень, что вызывает смещение оси между тазом и плечами. Физическая энергия переходит в духовную, сила которой передается крайней напряженностью тела.

Флорентийский период творчества Микеланджело был отмечен почти лихорадочной активностью мастера: кроме перечисленных выше произведений, он создал два рельефных тондо с изображениями Мадонны (сейчас одно из них находится в Лондоне, другое во Флоренции), в которых для создания

выразительности образа используется различная степень завершенности; мраморную статую Мадонны с Младенцем (в соборе Нотр-Дам в Брюгге) и несохранившуюся бронзовую статую Давида.

Возможно, в эти же годы при участии Макиавелли был задуман еще один крупный государственный проект: двум знаменитым итальянцам – Леонардо да Винчи и Микеланджело было поручено создать две огромные фрески для зала Большого Совета в палаццо Веккьо на тему исторических побед флорентийцев при Ангиари и при Кашине. Сохранились только копии картона Микеланджело «Битва при Кашине». На нем изображена группа солдат, бросающихся к оружию, чтобы дать отпор врагам, напавшим на них во время купания в реке. Сцена напоминает «Битву кентавров»; на ней изображены обнаженные фигуры во всевозможных позах, которые представляли для мастера больший интерес, чем сам сюжет. Вероятно, картон Микеланджело пропал около 1516 года; согласно автобиографии скульптора Бенвенуто Челлини, он был источником вдохновения для многих художников.

К этому же времени (1504–1506 годы) относится и единственная бесспорно принадлежащая Микеланджело картина-тондо – «Мадонна Дони» (находится в галерее Уффици), в котором нашло отражение стремление художника к передаче сложных поз и к пластической трактовке форм человеческого тела. Мадонна склонилась вправо, чтобы взять Младенца, сидящего на колене Иосифа. Единство фигур подчеркивается жесткой моделировкой драпировок с гладкими поверхностями. Пейзаж с обнаженными фигурами язычников за стеной беден деталями.

А в это время Юлий II, благодаря совету Браманте, загорелся идеей постройки собора Св. Петра. Папа хотел, чтобы этот храм не знал себе равных во всем христианском мире. Таким образом, сооружение гробницы отходило на задний план. Микеланджело приписывал это решение козням «завистливых» Браманте и Рафаэля и считал, что его отношения с папой разорваны навсегда. Однако папа настоял на своем. Микеланджело был прощен и получил заказ на изготовление статуи понтифика. Строптивый скульптор, который никогда не мог заставить себя вылепить чей-нибудь портрет, на сей раз все же выполнил из глины статую Юлия для отливки из бронзы. К сожалению, позднее статуя была уничтожена взбунтовавшимися болонцами. Ее изображений не сохранилось, но известно, что левая рука статуи была протянута в благословении, а о правой Микеланджело спрашивал у папы, не угодно ли ему держать в ней книгу. «Какую книгу! – ответил

Юлий. – Скорее меч! Ведь я мало смыслю в науках…»

По характеру своего дарования Микеланджело был прежде всего скульптором, хотя наиболее грандиозные его замыслы были реализованы в живописи. При этом даже в живописи он оставался скульптором по духу: для него все совершенство и величие сосредоточивались в человеке, титаничности его облика, духовной силе, пронизывающей жизнь могучего тела, необычайно богатую пластику движений, сложных поз и контрапостов. Рука скульптора чувствуется у Микеланджело-живописца и в твердости контуров, отчетливости и мощи лепки форм, локальности, а иногда и в резкости наложенных большими пластами красок. Сосредоточивая все внимание на человеческой фигуре, мастер предельно лаконично обозначает место действия, пространство не имеет у него самостоятельного значения, формируется вокруг расположенных на первом плане или в неглубокой сценической площадке фигур, определяется их движениями и ракурсами, композиция уподобляется высокому рельефу.

Характерные черты творчества Микеланджело-живописца наметились в первых же его работах – станковой картине «Мадонна Дони» (1503–1504 гг.) и картоне к неосуществленной росписи во флорентийском палаццо Веккьо «Битва при Кашине» (1504–1505 гг.), впоследствии погибшем, но известном по копии работы Бастьяно да Сангалло.

Но полное выражение они получили в одном из величайших его произведений – росписях плафона Сикстинской капеллы (1508–1512 гг.).

Сикстинская капелла была построена в 1470-е годы дядей Юлия, папой Сикстом IV. В начале 1480-х годов алтарная и боковые стены были украшены фресками с евангельскими сюжетами и сценами из жизни Моисея, в создании которых участвовали Перуджино, Боттичелли, Гирландайо и Росселлино. Над ними находились портреты пап, а свод оставался пустым. Теперь у папы возникла идея расписать потолок фигурами 12 апостолов в боковых частях свода с орнаментальным заполнением его основной части. В 1508 году Микеланджело неохотно начал роспись свода. Отвергнув предложенный ему проект, он разработал собственную программу росписей, до сих пор вызывающую различные толкования. Роспись громадного свода, перекрывающего обширную (40,93 х 13,41 м) папскую капеллу, включает в себя 9 больших композиций в зеркале свода на темы Книги Бытия (от «Сотворения мира» до «Всемирного потопа»), 12 огромных фигур сивилл и пророков в боковых поясах свода, цикл «Предки Христа» в распалубках и люнетах и 4 композиции в угловых парусах на темы чудесного избавления

иудейского народа. То есть на боковых стенах капеллы представлены Эпоха Закона (Моисей) и Эпоха Благодати (Христос), а роспись потолка представляет собой самое начало истории человечества, Книгу Бытия. Десятки величественных персонажей, населяющих этот грандиозный универсум, наделенные титаническим обликом и колоссальной духовной энергией, являют необыкновенное богатство сложнейших, пронизанных мощным движением жестов, поз, ракурсов.

Впервые в истории живописи теологическая программа принадлежала не заказчику, а самому художнику, впервые архитектура в живописи играла роль не только обрамления, а составной части всей росписи, имеющей собственное значение. Впервые все изобразительные элементы сливаются в единое целое, продиктованное синтезом архитектуры, живописи и скульптуры.

Работа продлилась около четырех лет, с 1508 по 1512 год, при минимальном участии помощников. Позднее, в письме 1523 года, Микеланджело с гордостью писал, что убедил папу в несостоятельности его замысла и получил полную свободу действий. Это самый грандиозный из осуществленных замыслов Микеланджело. Сначала художник побаивался браться за предложенную работу, потому что никогда до этого не занимался стенной живописью. Он знал, что роспись свода – дело трудное, всячески старался уклониться от этой работы и даже предлагал папе, при всей своей нелюбви к Рафаэлю, поручить это дело ему. Но папа не слушал никаких возражений.

По рассказам Кондиви, роспись осуществлялась следующим образом: архитектор Донато Браманте, якобы завидуя мастерству Микеланджело, посоветовал папе Юлию II поручить флорентийскому скульптору расписать своды Сикстинской капеллы. Римский Папа одобрил затею, призвал к себе Микеланджело и дал указание тотчас начинать работу.

Все соперники и недоброжелатели злословили по поводу того, что такой труд поручили молодому (ему было тогда 33 года) Микеланджело Буонарроти – да к тому же не художнику, а скульптору.

Постройку строительных лесов для росписи потолка папа Юлий II поручил Браманте, но тот подвесил платформу на веревках, и из-за этого во многих местах потолок был пробит. Микеланджело долго размышлял, каким же образом будут заделаны дыры, когда нужно будет расписывать эти места. На что Донато Браманте ответил, что по-другому сделать было невозможно, а о дырах в потолке можно будет подумать в свое время. Но Микеланджело велел снять эти жалкие сооружения и

построил не касающиеся стен подмостки, лежа на которых и приступил к работе.

Он выписал из Флоренции несколько товарищей, которые до этого занимались фресковой живописью, чтобы иметь помощников в таком ответственном предприятии. Хотя некоторые и утверждали, что он сделал это из-за незнания техники фресковой живописи.

Вскоре оказалось, что ученики делают все не то и не так, и Микеланджело уничтожил все, что они сделали. По словам его биографа, он сам растирал краски, готовил известковый раствор, приходил в капеллу с рассветом и уходил ночью, довольствуясь лишь легким обедом.

Начатые работы мастер никому не показывал. Отсутствие опыта в настенных росписях сразу же дало себя знать: едва лишь он принялся за дело, как чуть было не пришлось отказаться от работы. Еще свежие краски вдруг стали покрываться плесенью, и сначала никто не мог понять, почему это происходит. Потом, правда, установили, что все дело в плохом качестве римской извести и что Микеланджело употреблял свой раствор слишком сырым. Когда все было исправлено, художник с прежним жаром принялся за дело и в течение двадцати месяцев без помех и остановок выполнил половину работы.

Но таинственность, которой он окружил себя, сильно возбудила общее любопытство. Микеланджело не желал, чтобы его посещал даже папа. Лежа на лесах на спине, он все писал сам, не доверяя работу никому. Папа торопил его, но мастер не пускал грозного заказчика в капеллу во время работы, а когда тому все же удавалось проникнуть под ее своды, «ненароком» ронял с лесов доски, обращая в бегство разъяренного старика. А тот безотлагательно хотел разделить со всеми свое удивление и восхищение, и напрасно Микеланджело заверял его, что работа еще не закончена. Юлий II ничего не желал слышать, и не успела еще улечься пыль от разобранных лесов, как капелла была открыта. 1 ноября 1509 года весь Рим бросился туда, все в немом восторге, не исключая бывших завистников и соперников, смиренно склонили головы перед великим гением. Сам папа торжественно отслужил обедню в капелле, с купола которой на собравшихся смотрели библейские пророки и сивиллы, Творец в трех моментах создания мира и первые люди, Ной, патриархи и целый ряд других лиц, причем каждый из них был, словно красивой рамой, окружен особым орнаментом. Успех был невероятный.

«Не мешало бы прибавить фигурам позолоты, – сказал папа, – а то моя капелла покажется очень бедной». – «Те, кого я написал

тут, – возразил Микеланджело, – были бедны». И никаких изменений вносить не стал.

По прошествии некоторого времени художник принялся за роспись второй части свода – более обширной. И на этот раз нетерпение папы было так велико, что он едва не поссорился с Буонарроти. Микеланджело хотел на несколько дней съездить в родную Флоренцию и пошел просить у папы денег. Но тот спросил: «Когда же ты окончишь капеллу?» – «Как успею!» – ответил Микеланджело. «Да я сброшу тебя с подмостков!» – в запальчивости воскликнул папа и стукнул его своим посохом.

Мастер развернулся и отправился домой, привел в порядок свои дела и собрался было уехать, как папа прислал к нему своего любимца Аккурзио с извинениями и пятьюстами дукатами.

Изображения плафона распадаются на три основные группы: сцены из Книги Бытия, пророки и сивиллы и сцены в пазухах свода. Сцены из Книги Бытия, как и композиции на боковых стенах, расположены в хронологическом порядке, от алтаря ко входу. Они делятся на три триады. Первая связана с сотворением мира.

Во фреске «Отделение света от тьмы» Бога Саваофа, борющегося с хаосом, Микеланджело наделяет собственной творческой страстью…

Вторая – «Сотворение Адама», «Сотворение Евы», «Искушение» и «Изгнание из рая» – посвящена созданию человечества и его грехопадению.

О «Сотворении Адама» искусствовед В. Н. Лазарев писал: «Отправляясь от библейского текста, художник дает совершенно новое претворение. По бесконечному космическому пространству летит Бог-Отец, окруженный ангелами. Позади него развевается огромный, надутый, как парус, плащ, позволивший охватить все фигуры замкнутой силуэтной линией. Плавный полет Творца подчеркнут спокойно скрещенными ногами. Его правая рука, дающая жизнь неодушевленной материи, вытянута. Она почти вплотную прикасается к руке Адама, чье лежащее на земле тело постепенно приходит в движение. Эти две руки, между которыми как бы пробегает электрическая искра, оставляют незабываемое впечатление… Расположив фигуру Адама на покатой поверхности, художник как бы создает у зрителя иллюзию, будто фигура покоится на самом краю земли, за которой начинается бесконечное мировое пространство. И поэтому вдвойне выразительны эти две протянутые навстречу друг другу руки, символизирующие мир земной и мир астральный. И здесь Микеланджело великолепно использует просвет между фигурами, без которого не было бы ощущения безграничного пространства.

В образе Адама художник воплотил свой идеал мужского тела, хорошо развитого, сильного и в то же время гибкого». Последняя – «Потоп» – повествует об истории Ноя, заканчивающейся его опьянением. Не случайно Адам в «Сотворении Адама» и Ной в «Опьянении Ноя» изображены в одинаковой позе: в первом случае человек еще не обладает душой, во втором он от нее отказывается. Таким образом, эти сцены показывают, что человечество не один раз, а дважды лишалось божественного благоволения.

Главной идеей «Потопа» является не всемирная катастрофа, а человек со всеми его сильными и слабыми сторонами. Он показан в бесплодной борьбе со смертью, которая обрушивается на него проливным дождем с хмурого неба. Вся земля покрыта водой, только гребни гор, как маленькие островки, виднеются среди безбрежного океана.

Измученные и объятые ужасом люди с пожитками поднимаются на вершину одного из таких островков в надежде на спасение. Среди них мужчины, женщины и дети. Вот жених на руках несет испуганную невесту; мать, держа на руках малыша, пытается укрыть его от разбушевавшейся стихии; рядом обезумевший от страха юноша, надеясь уцелеть, карабкается на гнущееся под порывами ветра дерево. Среди безбрежного моря воды обезумевшие и озверевшие люди борются за место в уже переполненной лодке.

Справа на скале группа беженцев пытается укрыться от ливня под большим куском холста. В этой группе тоже все по-разному реагируют на происходящее. Муж с женой с покорностью смотрят на подступающую к их ногам воду; юноша, облокотившийся на бочонок, нашел забвение в вине; старик и женщина протягивают руки, чтобы помочь мужчине, несущему на своих плечах безжизненное тело сына.

Вдали виден ковчег, вокруг него тоже бушуют страсти: обезумевшие от страха люди стучат в него кулаками, взывая о помощи и прося пустить их. Изображая людей, лицом к лицу столкнувшихся со смертью, художник показывает их поведение в зависимости от душевных сил и личных качеств. Несмотря на драматичность сюжета, фреска не оставляет чувство безнадежности и безысходности, у зрителя как будто остается надежда на спасение отчаявшихся людей.

В четырех парусах свода находятся сцены «Юдифь и Олоферн», «Давид и Голиаф», «Медный змий» и «Смерть Амана». Каждая из них – пример таинственного участия Бога в спасении избранного народа. Об этой божественной помощи повествовали пророки, предсказывавшие пришествие Мессии. Кульминацией

росписи является экстатическая фигура Ионы, расположенная над алтарем и под сценой первого дня творения, к которой обращен его взгляд. Иона является провозвестником Воскресения и вечной жизни, поскольку он, подобно Христу, проведшему три дня в гробнице перед вознесением на небо, провел три дня во чреве кита, а затем был возвращен к жизни. Участвуя в мессе у алтаря внизу, верующие причащались к тайне обещанного Христом спасения.

А дальше расположены фрески с библейскими пророками («Пророк Исайя», «Пророк Захария», «Пророк Иона» и др.) и мифологическими сивиллами («Дельфийская сивилла», «Эритрейская сивилла», «Кумская сивилла» и др.).

Повествование построено в духе героического гуманизма; и женские и мужские образы излучают силу. Фигуры обнаженных, обрамляющие сцены, свидетельствуют об особенностях вкуса Микеланджело и его реакции на классическое искусство: взятые вместе, они представляют собой энциклопедию положений обнаженного человеческого тела, как это было в «Битве кентавров» и «Битве при Кашине». Микеланджело предпочитал мощный героизм эллинистического и римского искусства, выразившийся в крупной, исполненной пафоса скульптурной группе «Лаокоон», которую как раз в 1506 году обнаружили в Риме.

Рассуждая о фресках Микеланджело в Сикстинской капелле, следует принимать во внимание их сохранность. Расчистка и реставрация росписи началась в 1980 году. В результате были сняты отложения копоти, и тусклые цвета уступили место ярко-розовому, лимонно-желтому и зеленому; более четко проявились контуры и соотношение фигур и архитектуры. Микеланджело предстал тонким колористом: он сумел усилить скульптурное восприятие натуры при помощи цвета и учел большую высоту потолка (18 м), который в XVI веке не мог быть освещен так же ярко, как это возможно сейчас.

Кондиви рассказывает, что, расписывая капеллу, Микеланджело «так приучил свои глаза смотреть вверх на свод, что потом, когда работа была закончена и он снова стал держать голову прямо, уже почти ничего не видел; когда ему приходилось читать письма и бумаги, он должен был держать их высоко над головой. И лишь понемногу он опять привык читать, глядя вниз».

В 1513 году, через несколько месяцев после завершения росписи сикстинского потолка умер Юлий II и на смену ему пришел Лев X (тот самый, который отлучил от церкви Лютера).

В связи с этим снова зашла речь о гробнице Юлия II. Начались сложные переговоры с наследниками. В 1513 году

Микеланджело снова приступил к работе над надгробием, в течение 1513–1516 годов создал три статуи – «Умирающий раб», «Восставший раб» (обе хранятся в Лувре) и «Моисей». Первоначальный проект, неоднократно пересматривавшийся наследниками Юлия II, не был осуществлен. В конце концов измученный художник, занятый на склоне лет другими заказами, согласился на уменьшенный вариант гробницы, и в 1545 году в римской церкви Сан-Пьетро ин Винколи было установлено двухъярусное пристенное надгробие, включавшее «Моисея» и 6 статуй, выполненных в начале 1540-х годов в мастерской Микеланджело.

Статуя пророка Моисея, по первоначальному замыслу, должна была стать центральной фигурой гробницы. Библейский Моисей, освободивший свой народ из египетской неволи, символизировал свободу. Художник надеялся, что Юлий освободит Италию от завоевателей. Всепоглощающая страсть, нечеловеческая сила держат в напряжении мощное тело героя, на лице отражаются воля и решительность, страстная жажда действий, взгляд устремлен в сторону земли обетованной. Полубог исполнен олимпийского величия. Одна его рука опирается на каменную скрижаль на коленях, другая покоится здесь же с небрежностью, достойной человека, которому достаточно движения бровей, чтобы заставить всех повиноваться. Как сказал поэт, «пред таким кумиром народ еврейский имел право пасть ниц с молитвой». По словам современников, «Моисей» Микеланджело в самом деле видел Бога.

Четыре незаконченные статуи «Рабов», первоначально предназначавшиеся для надгробия, дают представление о творческом методе Микеланджело. В отличие от современных ему скульпторов, он обрабатывал глыбу мрамора не со всех сторон, а только с одной, как бы извлекая фигуры из толщи камня; в своих стихах он неоднократно говорил о том, что скульптор лишь высвобождает изначально скрытый в камне образ. Представленные в напряженно-драматических позах «Рабы» словно пытаются вырваться из сковывающей их каменной массы.

«Раб, рвущий путы» изображен в резком повороте, подобно «Евангелисту Матфею». «Умирающий раб» слаб, он словно пытается подняться, но в бессилии замирает, склонив голову под заломленной назад рукой. «Моисей» смотрит влево, как «Давид»; в нем закипает возмущение при виде поклонения золотому тельцу. Правая часть его тела напряжена, к боку прижаты скрижали, а резкое движение правой ноги подчеркнуто переброшенной через нее драпировкой. Этот гигант, один из пророков, воплощенных в мраморе, олицетворяет terribilita,

«устрашающую силу».

Казалось бы, избрание в 1513 году папой Льва X из семейства Медичи способствовало восстановлению отношений Микеланджело с родным городом. Однако 1515–1520 годы были тяжелым периодом в жизни мастера, его планы рушились один за другим. На художника оказывали давление наследники Юлия, и одновременно он служил новому папе из рода Медичи.

В 1516 году Лев X поручил Микеланджело разработать проект новой сакристии для церкви Сан-Лоренцо, где собирались поместить гробницы Лоренцо и Джулиано Медичи. И снова главной темой стала тема смерти, а главной задачей – соединение архитектуры и скульптуры. Проектируя гробницу Юлия II, Микеланджело ориентировался на памятники античности, собираясь соорудить монументальный мавзолей в виде мощного пластического целого, включенного в большое архитектурное пространство. Здесь же он наметил противоположное решение: архитектурное пространство не заполнено, а скульптуры «включены» в стены.

Это стало первым архитектурным заказом Микеланджело. Художник взялся за него с энтузиазмом. Он писал, что его будущее творение «своей архитектурой и скульптурой станет зеркалом всей Италии». Итак, художник собирался создать нечто подобное гробнице Юлия II, соединив скульптуру и архитектуру, с той только разницей, что здесь должна была господствовать архитектура. Он задумал двухъярусный фасад как пластически проработанную плоскость, в которой скульптуры должны быть «включены» в глубокие ниши.

Новая сакристия церкви Сан-Лоренцо (капелла Медичи) составляла пару старой, построенной Брунеллески столетием раньше; она так и осталась неоконченной из-за отъезда Микеланджело в Рим в 1534 году. Новая сакристия была задумана как погребальная капелла Джулиано Медичи, брата римского папы Льва, и Лоренцо, его племянника, которые умерли молодыми. Сам Лев X умер в 1521-м, и вскоре на папском престоле оказался другой член семьи Медичи, папа Климент VII, который активно поддерживал этот проект. В свободном кубическом пространстве, увенчанном сводом, Микеланджело разместил пристенные гробницы с фигурами Джулиано и Лоренцо. С одной стороны располагается алтарь, напротив – статуя Мадонны с Младенцем, сидящей на прямоугольном саркофаге с останками Лоренцо Великолепного и его брата Джулиано. По сторонам расположились пристенные гробницы младших Лоренцо и Джулиано. Их идеализированные статуи помещены в ниши; взгляды обращены к Богоматери и Младенцу.

На саркофагах находятся лежащие фигуры, символизирующие «День», «Ночь», «Утро» и «Вечер».

Микеланджело провел много времени в мраморных каменоломнях, но через несколько лет договор был расторгнут из-за недостатка средств, а работы прекращены из-за восстания против Медичи в 1527–1530 годах.

Когда в 1534-м Микеланджело уехал в Рим, скульптуры еще не были установлены и находились на разных стадиях завершенности. Сохранившиеся наброски свидетельствуют о напряженной работе, предшествовавшей их созданию: были проекты единой гробницы, двойной и даже свободно стоящей гробницы.

Статуи герцогов Лоренцо и Джулиано Медичи, сидящих в неглубоких нишах на фоне архитектурной декорации и облаченных в доспехи римских императоров, лишены портретного сходства. Эффект этих скульптур построен на контрастах. Лоренцо задумчив и созерцателен. Фигуры находящихся под ним персонификаций «Вечера» и «Утра» настолько расслаблены, что, кажется, могут соскользнуть с саркофагов, на которых лежат. Фигура Джулиано, напротив, напряжена; он держит в руке жезл полководца. Расположенные под ним «Ночь» и «День» – мощные мускулистые фигуры, скорчившиеся в мучительном напряжении. Правдоподобно предположение, что Лоренцо воплощает Жизнь созерцательную, а Джулиано – Жизнь деятельную.

Выполненные Микеланджело статуи были установлены только в 1546 году.

Драматический пафос этих образов скульптор выразил в четверостишии, написанном им от имени Ночи:

Отрадно спать – отрадней камнем быть.
О, в этот век – преступный и постыдный —
Не жить, не чувствовать – удел завидный…
Прошу: молчи – не смей меня будить.

Пер. Ф. Тютчева

Второй заказ Климента VII – библиотека Лауренциана – тоже остался не завершенным, хотя обещал быть великолепным сооружением, достойным подражания: уже лестница библиотеки была решена смело и неожиданно. Читальный зал библиотеки – длинное и узкое пространство между белыми стенами, на которых пилястры и карнизы из темного камня образуют прочный каркас, включающий окна. Стены выступают здесь в роли границы

между внешним, естественным пространством и внутренним миром, предназначенным для исследований и размышлений.

В вытянутое строгое помещение библиотеки Лауренциана можно попасть через вестибюль с очень высоким цоколем и рядом сдвоенных колонн. Это обширное помещение почти целиком заполняет монументальная мраморная лестница, которая начинается прямо у порога расположенного на втором этаже читального зала. Она врывается из дверного проема в помещение вестибюля подобно потоку лавы или морской волны узким маршем крутых ступеней и, стремительно расширяясь, образует три рукава, и так же круто спускается вниз; динамический ритм больших мраморных ступеней, направленных навстречу поднимающимся в зал, воспринимается как некая сила, требующая преодоления. Волну ступенек удерживает балюстрада, играющая роль канала, по которому ступени лестницы устремляются вниз наподобие полноводного потока.

К сожалению, лестница была закончена лишь к концу жизни Микеланджело, а вестибюль – только в XX веке.

Приблизительно в 1530-м во Флоренции Микеланджело создал небольшую мраморную статую Аполлона и скульптурную группу «Победа» – гибкая изящная фигура из полированного мрамора, поддерживаемая фигурой старика, лишь слегка выходящей из грубой поверхности камня. Возможно, последняя предназначалась для надгробия папы Юлия II. Но почти любое дело, за которое принимался Микеланджело, не доводилось до конца.

В 1527 году незаконнорожденный сын Джулиано Медичи, узаконенный папой Львом X, архиепископ Флоренции, избранный в 1523-м Римским Папой, принявшим имя Климента VII, после некоторых колебаний перешел на сторону Франциска I Французского в его борьбе с испанским императором Карлом V. В результате этого войска Карла V в мае 1527 года захватили и разгромили Рим. Это привело к изгнанию Медичи из Флоренции, где в 1527 году вновь была восстановлена республика. Папа же срочно примирился с испанцами и осадил Флоренцию. 11 месяцев Флоренция была вынуждена защищаться, строить форты и башни, что, конечно, прервало все архитектурные и скульптурные работы Микеланджело: патриот и республиканец в душе, он примкнул к народному движению и стал одним из руководителей трехлетней обороны осажденной Флоренции. Его назначили главным инспектором укрепления Сан-Миньято, Пизы, Ливорно и Феррары, и хотя, самовольно покинув свой пост, он уехал было в Венецию, с намерением отправиться во Францию, однако вернулся в родной город и оказал ему важные услуги при

его осаде имперскими войсками. Падение Флоренции грозило художнику смертельной опасностью, его спасли только всеобщее уважение к его таланту и желание папы окончить устройство усыпальницы Медичи. Климент VII объявил, что забудет об участии скульптора в обороне города в том случае, если Микеланджело немедленно возобновит работы в усыпальнице Медичи при церкви Сан-Лоренцо.

В 1534-м Микеланджело вернулся в Рим. В это время Климент VII обдумывал тему фресковой росписи алтарной стены Сикстинской капеллы. Он остановился на теме Страшного суда, и через два года Микеланджело приступил к созданию своего знаменитого произведения – картины «Страшный суд».

В 1534 году место папы занял Павел III (в миру Александр Фарнезе). И почти через четверть века после окончания росписи сикстинского плафона, которую, казалось, невозможно превзойти, скульптор приступил к работе над одной из самых грандиозных фресок за всю историю мировой живописи. Над этой огромной композицией Микеланджело работал с 1536 по 1541 год.

Когда художник свыкся с мыслью, что все-таки придется писать «Страшный суд», когда он очутился наедине с гигантской белой стеной, в которую должен был вдохнуть жизнь, и принялся за работу, то был уже далеко не молод. Шесть лет понадобилось великому мастеру, чтобы завершить свое творение.

Обычно композиция «Страшного суда» строилась из нескольких отдельных частей. У Микеланджело она представляет собой овальный водоворот обнаженных мускулистых тел. Фигура Христа, напоминающая Зевса, расположена наверху; его правая рука шлет проклятие тем, кто находится слева от него. Произведение очень динамично: скелеты встают из земли, спасенная душа поднимается вверх по гирлянде из роз, мужчина, которого дьявол тащит вниз, в ужасе закрывает лицо руками.

Как это случалось и прежде, новый папа, потеряв терпение, явился в капеллу. «Микеланджело, – рассказывает Вазари, – закончил свое произведение больше чем на три четверти, когда на него пришел посмотреть папа Павел; вместе с ним явился мессер Бьяджо да Чезене, церемониймейстер, очень придирчивый человек, который на вопрос, как он находит произведение, ответил: «Полное бесстыдство – изображать в таком священном месте столько голых людей, которые не стыдясь показывают срамные части своего тела; такое произведение годится для бань и кабаков, а не для папской капеллы». Это не понравилось Микеланджело, который, желая отомстить да Чезене, изобразил его, списав с натуры, в аду, с большой змеей, обвившейся вокруг его ног среди кучи дьяволов. Сколько не просил мессер Бьяджо

папу и Микеланджело уничтожить это изображение, последний сохранил его. Да Чезене бросился жаловаться папе, но тот не помог ему: так он и остался в аду с ослиными ушами.

Писатель Пьетро Аретино (который, кстати, незадолго до этого восторгался фресками Микеланджело в письме к нему) решил подлить масла в огонь и заявил, что автора такой непристойной картины «следовало бы причислить к сторонникам Лютера». В те времена это было серьезное обвинение. Микеланджело спасла только его репутация».

«Страшный суд» стал отражением растущего пессимизма Микеланджело.

Сцену «Страшного суда» художник трактует как вселенскую, всечеловеческую катастрофу. В этой огромной по масштабу и грандиозной по замыслу фреске нет (да и не могло быть) жизнеутверждающих образов, подобных тем, которые были созданы при росписи плафона Сикстинской капеллы. Если раньше творчество Микеланджело пронизывала вера в человека, вера в то, что он является творцом своей судьбы, то теперь, расписывая алтарную стену, художник продемонстрировал беспомощность человека перед лицом судьбы.

Не сразу охватишь взглядом огромное количество персонажей, поражает динамичность фрески. Здесь и толпы грешников, которых волокут в подземелье ада; и возносящиеся к небу ликующие праведники; и сонмы ангелов и архангелов; и Харон, перевозящий души через подземную реку, и вершащий гневный суд Христос, и пугливо прижавшаяся к нему Дева Мария.

Люди, их поступки и дела, их мысли и страсти – вот что главное в картине. В толпе грешников оказался и папа Николай III – тот самый, который разрешил продажу церковных должностей.

Микеланджело изобразил всех персонажей нагими, и в этом был глубокий расчет великого мастера. Умея передавать тончайшие движения души через изображение внешнего, телесного, художник изобразил целую гамму чувств и переживаний своих героев. Но изобразить нагими Бога и апостолов – для этого в те времена нужна была огромная смелость.

Центром композиции является фигура Иисуса Христа, единственно устойчивая и не вовлеченная в вихрь движения. Лицо Христа непроницаемо, в карающий жест его руки вложено столько силы и мощи, что он истолковывается только как жест возмездия.

В смятении отвернулась Мария, не в силах ничего сделать для спасения человечества. В грозных взглядах апостолов, тесной

толпой подступающих к Христу с орудиями пыток в руках, тоже выражено лишь требование возмездия и наказания грешников. Искусствовед В. Н. Лазарев писал о «Страшном суде»: «Здесь ангелов не отличить от святых, грешников от праведников, мужчин от женщин. Всех их увлекает один неумолимый поток движения, все они извиваются и корчатся от охватившего их страха и ужаса… Чем внимательнее вглядываешься в общую композицию фрески, тем настойчивее рождается ощущение, будто перед тобой огромное вращающееся колесо фортуны, вовлекающее в свой стремительный бег все новые и новые человеческие жизни, ни одна из которых не может избегнуть фатума. В таком толковании космической катастрофы уже не остается места для героя и героического деяния, не остается места и для милосердия. Недаром Мария не просит Христа о прощении, а пугливо к нему прижимается, обуреваемая страхом перед разбушевавшейся стихией…

По-прежнему Микеланджело изображает мощные фигуры с мужественными лицами, с широкими плечами, с хорошо развитым торсом, с мускулистыми конечностями. Но эти великаны уже не в силах противоборствовать судьбе. Поэтому искажены гримасами их лица, поэтому так безнадежны все их, даже самые энергичные, движения, напряженные и конвульсивные».

Одна деталь «Страшного суда» свидетельствует о мрачном настроении художника и представляет собой его горькую «подпись». У левой ноги Христа находится фигура св. Варфоломея, держащего в руках собственную кожу (он принял мученическую смерть, с него живьем содрали кожу). Черты лица святого напоминают Пьетро Аретино, который страстно нападал на Микеланджело из-за того, что считал неприличной его трактовку религиозного сюжета. Лицо на снятой коже св. Варфоломея – автопортрет художника.

В последний день октября 1541 года высшее духовенство и приглашенные миряне собрались в Сикстинской капелле, чтобы присутствовать при открытии новой фрески алтарной стены. Напряженное ожидание и потрясение от увиденного были так велики, а всеобщее нервное возбуждение до такой степени накалило атмосферу, что папа (уже Павел III Фарнезе) с благоговейным ужасом упал перед фреской на колени, умоляя Бога не вспоминать о его грехах в день Страшного суда.

«Страшный суд» Микеланджело вызвал яростные споры как среди его поклонников, так и среди противников. Еще при жизни художника папа Павел IV, который весьма неодобрительно относился к «Страшному суду», будучи еще кардиналом

Караффой, вообще хотел уничтожить фреску, но потом решил «одеть» всех персонажей и приказал записать обнаженные тела драпировкой. Когда Микеланджело узнал об этом, он сказал: «Передайте папе, что это дело маленькое и уладить его легко. Пусть он мир приведет в пристойный вид, а с картинами это можно сделать быстро».

Понял ли Папа всю глубину иронии Микеланджело, неизвестно, но соответствующее приказание он отдал. И в Сикстинской капелле снова были сооружены строительные леса, на которые с красками и кистями взобрался живописец Даниеле да Вольтерра. Он трудился долго и усердно, ведь предстояло нарисовать немало всевозможных драпировок. За свою работу он еще при жизни получил прозвище «брачетоне», которое буквально означает «оштаненный», «исподнишник». Его имя навсегда осталось связанным в истории с этим прозвищем.

В 1596 году другой папа (Климент VIII) хотел вообще сбить весь «Страшный суд». Только заступничество художников из Римской академии Святого Луки убедило папу не совершать этот варварский акт.

Окончив «Страшный суд», Микеланджело оказался на пике славы. Он забывал обнажить голову перед папой, и тот, по его собственным словам, не замечал этого. Папы и короли сажали великого мастера рядом с собой.

В конце 1530-х годов Микеланджело в основном занимался архитектурными проектами, которых создал множество, и построил несколько зданий в Риме. Среди них наиболее значителен комплекс сооружений на Капитолийском холме, а также проекты для собора Св. Петра. В 1538 году на Капитолии была установлена римская конная бронзовая статуя Марка Аврелия. Согласно проекту Микеланджело, ее с трех сторон обрамляли фасады зданий. Самое высокое из них – дворец Синьории с двумя лестницами. На боковых фасадах находились огромные, в два этажа, коринфские пилястры, увенчанные карнизом с балюстрадой и скульптурами. Комплекс Капитолия был обильно украшен древними надписями и скульптурами, символика которых утверждала мощь Древнего Рима, одушевленную христианством.

Микеланджело продолжал работать над фресками в капелле Паолина, где создал композиции «Обращение Савла» и «Распятие св. Петра» – необычные и замечательные произведения, в которых нарушены ренессансные нормы композиции. Их духовная насыщенность не была оценена; в них видели «всего-навсего произведения старого человека» (Вазари). Вероятно, у Микеланджело постепенно формируется собственное

представление о христианстве, выразившееся в его рисунках и стихах. Сначала оно питалось идеями кружка Лоренцо Великолепного, основанными на неопределенности толкований христианских текстов. В последние годы жизни Микеланджело отвергает эти идеи. Его занимает вопрос, насколько искусство соразмерно христианской вере и не является ли оно непозволительным и высокомерным соперничеством с единственным законным и настоящим Творцом?

Переезд Микеланджело в Рим в 1534 году открывает последний, драматический период его творчества, совпавший с общим кризисом флорентийско-римского Возрождения. Художник сближается с кружком поэтессы Виттории Колонна.

Пережитые события, смерть близких, шестилетняя работа над воплощением человеческого ужаса перед Страшным судом произвели в Микеланджело глубокое нравственное потрясение и надорвали его здоровье. И до этого суровый и необщительный, он теперь сделался еще более мрачным и нелюдимым, всецело погрузился в мир своих идей.

В этих обстоятельствах строки о «преступном и постыдном» веке, в котором не хочется «ни жить, ни чувствовать», нормального человека могут привести на грань самоубийства. Особенно если у него, как у Микеланджело, почти нет родных – в живых оставался только один брат (другой – Буонаррото – погиб в 1528 году во время осады Флоренции).

Примерно в это время пришло известие, что убит один из флорентийских деспотов – герцог Алессандро Медичи. «Тот, кто убивает тирана, убивает не человека, а зверя в образе человека», – отреагировал на это Микеланджело. Откликом на убийство стал и бюст Брута, убившего Цезаря. Лицо Брута излучает сознание своей правоты и презрение к собственной участи.

Как-то один священник выразил сожаление, что Микеланджело не женился и у него нет детей, которым он мог бы оставить «плоды своих почтенных трудов». На что художник возразил:

– Искусство и без женщин доставило мне достаточно терзаний, а моими детьми будут произведения, которые я оставлю после себя; если они не многого стоят, все же поживут.

Конечно, в жизни великого мастера тоже было время, когда он грезил о личном счастье и изливал свои чувства в сонетах, но скоро он сжился с мыслью, что это ему не суждено. Тогда художник полностью ушел в идеальный мир, в искусство, которое стало его единственной возлюбленной. «Искусство ревниво, – говорил он, – и требует всего человека». Большим умом и врожденным тактом должна была обладать та женщина, которая

бы поняла Микеланджело.

Он встретил такую женщину, но слишком поздно. Ему уже было шестьдесят.

Ее звали Виттория Колонна маркиза Пескара, внучка герцога Урбинского, вдова известного полководца маркиза Пескара, разбившего французского короля Франциска I. Это была прославленная женщина Чинквеченто, светская инокиня, одна из самых выдающихся поэтесс эпохи Возрождения. Виттория стала вдовой в тридцать пять лет, когда ее горячо любимый муж маркиз Пескара умер от ран, полученных в битве при Павии. До встречи с Микеланджело она целых десять лет оплакивала свою потерю, и плодом этих страданий явились стихотворения, создавшие ей славу поэтессы. Она серьезно интересовалась наукой, философией, вопросами религии, политики и общественной жизни. В салоне маркизы велись живые, интересные беседы о современных событиях, нравственных вопросах и задачах искусства. В ее доме Микеланджело встречали как сановного гостя. Он же, смущаясь оказываемым ему почетом, был прост и скромен, терял всю кажущуюся надменность и охотно беседовал с гостями о разных предметах. Только здесь художник проявлял свой ум и знания в области литературы и искусства.

Виттория заняла сердце Микеланджело на десять лет – с 1537 года, когда они сблизились, и до 1547 года, когда она умерла. Виттории было сорок семь, а Микеланджело шестьдесят два года, когда они встретились, и пятьдесят семь – семьдесят два, когда расстались.

Кондиви писал: «Он до сих пор хранит множество ее писем… Сам он написал для нее множество талантливых сонетов. Много раз она покидала Витербо и другие места, куда ездила для развлечения или чтобы провести лето, и приезжала в Рим только ради того, чтобы повидать Микеланджело. А он, со своей стороны, любил ее… Как он мне говорил, его огорчает одно: когда он пришел посмотреть на нее, уже неживую, то поцеловал только руку, а не в лоб или лицо. После смерти возлюбленной художник долгое время не мог справиться, восстановить душевное равновесие.

Его любовь к Виттории была чисто платонической, но наполнила сердце Микеланджело лучезарным сиянием. Художник с юношеской пылкостью выражал свои чувства в сонетах. В поэзии он не смог достичь тех высот, что в живописи, скульптуре и архитектуре, но все же правы были те, кто назвал его «человеком о четырех душах».

Дружба Виттории Колонны смягчила его сердце, помогла пережить тяжелые утраты – сперва потерю отца, потом братьев, из

которых в живых остался один; мастер поддерживал с ним связь до конца жизни. Во всех поступках и словах Микеланджело, всегда последовательных и ясных, виден строгий мыслитель и человек такой же чистый и справедливый, как и его творения.

В 1546 году умер архитектор Антонио да Сангалло, и Микеланджело был назначен главным архитектором собора Св. Петра, строительство которого было начато Браманте, успевшим возвести к моменту смерти (1514) четыре гигантских столба и арки средокрестия, а также частично один из нефов. План Браманте 1505 года предполагал сооружение центрического храма, но вскоре после его смерти был принят более традиционный базиликальный план Антонио да Сангалло. Микеланджело решил убрать сложные неоготические элементы плана Сангалло и вернуться к простому, строго организованному центрическому плану Браманте, где доминировал огромный купол на четырех опорах, одновременно укрупнив все формы и членения, придав им пластическую мощь. Какое значение имело для художника это последнее колоссальное предприятие, видно из его писем: он постоянно опасается неудачи, а не закончить здание представляется ему постыдным и унизительным.

Микеланджело стремится создать такой купол, чтобы под ним могли укрыться все христианские народы. Возносимый кверху боковыми апсидами, как бы «столпившимися» вокруг него, купол покоится на барабане с большими окнами, обрамленными спаренными, сильно выступающими вперед колоннами. Над барабаном возвышается купол, который одновременно подчеркивает тяжесть массы и ее одухотворенность, порыв вверх, подчеркиваемый ребрами.

Творческое вдохновение Микеланджело максимально выразилось в создании купола. Это катарсис драмы так и не доведенного до конца творения – гробницы Юлия II. Он возносится ввысь в том самом месте, где, по преданию, захоронен апостол Петр. Это идеальный центр самого здания, символический памятник вселенской идее христианства. От массы фигур, старавшихся освободиться от гнетущего груза материи, остался лишь порыв в заоблачные дали: за «прологом на земле» в виде апостольской гробницы следует «эпилог на небесах» в виде купола.

Микеланджело успел закончить восточную часть собора и тамбур огромного (42 м в диаметре) купола, возведенного уже Джакомо делла Порта.

В последние годы Микеланджело развивает интенсивнейшую архитектурную деятельность. Он занимается проектом центрального плана церкви Сан-Джованни деи Фьорентини,

которая должна была стать памятником его флорентийской родине и с другой стороны Тибра соперничать с собором Святого Петра и замком Святого Ангела. Он набрасывает план капеллы Сфорца в церкви Санта Мария Маджоре, строит Порта Пиа, придает перспективно-монументальный вид площади Капитолия – этому идеальному центру священного города, берет на себя и по-новому решает вопрос о перестройке собора Святого Петра. Последние два – его основные предприятия в области архитектуры – в значительной мере затрагивают вопросы градостроительства, нового и глубокого истолкования историко-религиозного значения Рима.

Вторым грандиозным архитектурным проектом Микеланджело стал завершенный только в XVII веке ансамбль Капитолия. Он включает перестроенный по проекту Микеланджело средневековый дворец Сенаторов (ратушу), увенчанный башенкой, и два величественных дворца Консерваторов с одинаковыми фасадами, объединенными мощным ритмом пилястров. Установленная в центре площади античная конная статуя Марка Аврелия и широкая лестница, спускающаяся к жилым кварталам города, довершают этот ансамбль, который связал новый Рим с расположенными по другую сторону Капитолийского холма грандиозными руинами древнего Римского форума.

С конца 1540-х до 1555 года Микеланджело работал над скульптурной группой «Пьета», которая сейчас находится в соборе Санта Мария дель Фьоре во Флоренции. Мертвое тело Христа держит святой Никодим и с двух сторон поддерживают Богоматерь и Мария Магдалина. В отличие от «Пьеты» собора Святого Петра, эта группа более плоскостная и угловатая, внимание сосредоточено на изломанной линии тела Христа. Расположение трех незаконченных голов создает драматический эффект, редкий в произведениях на этот сюжет. Возможно, голова св. Никодима была еще одним автопортретом старого Микеланджело, а сама скульптурная группа предназначалась для его надгробия. Мастер успел закончить фигуру Христа и отчасти святой Магдалины, но, обнаружив трещину в камне, он разбил работу молотком. Позднее она была восстановлена его учениками. За шесть дней до смерти Микеланджело работал над вторым вариантом «Пьеты». «Пьета Ронданини», которая хранится в Милане, вероятно, была начата десятью годами ранее. Богоматерь поддерживает мертвое тело Христа, настолько исхудалое, что не остается надежды на возвращение жизни. В скульптуре подчеркивается трагическое единство матери и сына.

В 1550 году первый историк искусства Джорджо Вазари

выпустил труд «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», в котором отвел Микеланджело самое большое место и объявил себя восторженным почитателем его гения. Зная Вазари как верного придворного герцога Козимо I, Микеланджело хотя и относился к нему благожелательно, но никогда не мог быть до конца откровенным.

В последний римский период жизни Микеланджело герцог Козимо Медичи настойчиво предлагал ему вернуться на родину во Флоренцию. Мастер отказывался, весь погруженный в работу и печаль по Виттории. В эти годы им написано большинство из дошедших до нас почти 200 стихотворений, отличающихся философской глубиной мысли и напряженной выразительностью языка.

Верный и любимый слуга и помощник Микеланджело – Урбино – сопровождал своего хозяина почти до последней черты и умер в ноябре 1556 года. Великий скульптор оплакивал верного слугу, как лучшего друга, и написал на его смерть стихи.

Микеланджело скончался 18 февраля 1564 года после непродолжительной болезни, свалившей его в разгар работы. Его хотели похоронить в Риме, где он создал свои самые великолепные творения. Но правитель Флоренции, герцог Медичи, которому Микеланджело так упорно отказывался служить, называя его душителем свободы, пожелал, чтобы тело великого мастера было похоронено на родине. Это соответствовало желаниям остальных флорентийцев, которые чтили Микеланджело, как величайшего гения.

Агенты герцога Медичи тайно вывезли тело художника из Рима во Флоренцию под видом тюка с товаром, где оно было торжественно погребено. Прах покоится в церкви Санта-Кроче недалеко от могилы Макиавелли.

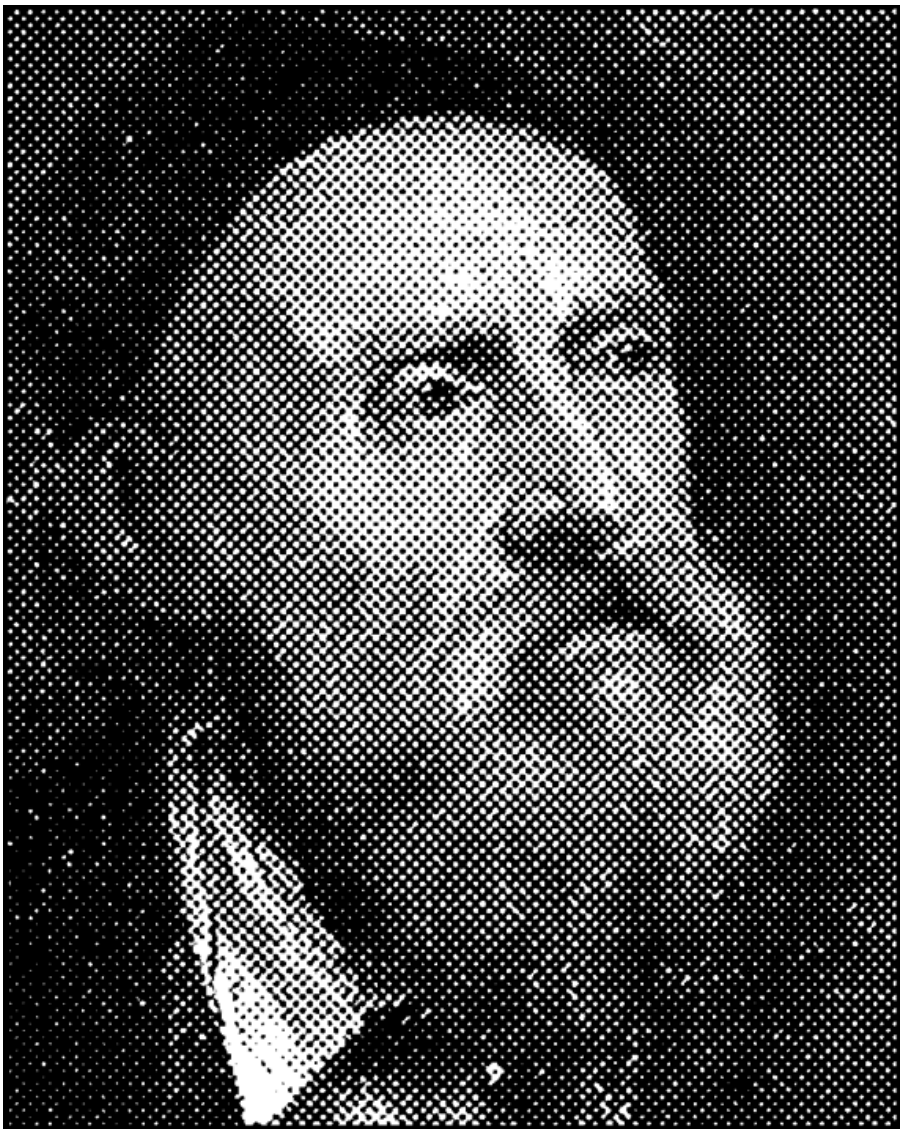
Умирая, Микеланджело оставил краткое завещание. Оно очень лаконично: «Я отдаю душу Богу, тело земле, имущество родным», – продиктовал он друзьям.

В 1732 году в церковь Санта-Кроче рядом с Микеланджело перенесли прах Галилео Галилея согласно последней воле ученого.

Тициан

«В Венеции – все совершенство красоты! Я отдаю первое место ее живописи, знаменосцем которой является Тициан».

Веласкес



К концу пятнадцатого века единой Италии не существовало. Она была раздроблена на пять государств: Милан, Венецию,

Флоренцию, церковное государство Рим и королевство Неаполь. И если в политическом смысле Италии пока не стоило особо завидовать, то искусство здесь достигло небывалого расцвета. В Риме почти одновременно творили три титана – Леонардо, Микеланджело и Рафаэль, во Флоренции – Гирландайо, Пьеро делла Франческа, Андреа дель Сарто. В Венеции в это время первым живописцем был Джованни Беллини. Но только с рождением Тициана у Синьории дожей появился шанс сравняться, а то и превзойти Рим в области искусства.

Произошло это событие не то в 1490, не то в 1489 (а по некоторым источникам, даже в 1487) году.

В маленьком городке, вернее, селении Пьеве ди Кадоре у подножия Доломитовых гор в семье капитана Грегорио Вечеллио и донны Луччи родился еще один ребенок – Тициано. Пока мальчишка бегал по двору и рисовал карикатуры на сестер Орсу и Катерину и соседскую девчонку Чечилию, Колумб успел открыть Америку, в Италию вторглись войска французского короля Карла VIII, а Васко да Гама отправился прокладывать морской путь в Индию.

А провинциальный капитан Грегорио Вечеллио в это время послал двух своих сыновей: Франческо и девятилетнего Тициано учиться ремеслу художника в Венецию к мозаичному мастеру Себастьяно Дзуккато. Не проучившись у него и года, мальчики перешли в мастерскую братьев Джентиле и Джованни Беллини. Сорокалетний Джованни Беллини в то время был в полном расцвете сил, занимал должность маклера при немецком торговом доме, что давало не только стабильный ежегодный доход, но и приносило все выгодные живописные заказы в Венеции. Он первым отказался от линеарной жесткости в изображении, и его мягкая живописная трактовка, теплые красочные тона как нельзя более соответствовали настроению и стремлениям венецианской аристократии. Среди учеников Беллини в то время был и двадцатилетний Джорджо Барбарелли да Кастельфранко – тот самый Джорджоне, который проложил для Тициана путь к живописи Высокого Возрождения. Его новое понимание цвета и света, своеобразная связь между фигурами и пейзажем так заворожили Тициано, что юноша долгое время подражал своему старшему другу. Причем подражал так удачно, что создал массу проблем искусствоведам последующих веков, вынужденным отделять собственно Тициана от собственно Джорджоне. Кроме живописи, для начинающего художника в этот период практически ничего не существовало. Поэтому свержение и сожжение на костре Савонаролы как еретика, выборы папы Юлия II прошли бы мимо его сознания, если бы по заказу нового

папы великий Браманте не заложил собор Святого Петра в Риме, а Микеланджело не начал расписывать плафон Сикстинской капеллы.

Но это было далеко – в Риме, а юного художника в это время все больше увлекала энергичность собственной кисти, монументальность и пафос живописи, он все больше значения придавал цвету. Его постепенно возросшее полнокровное мастерство проявилось в полную силу, когда Джорджоне поручили расписать фресками восстановленный после пожара 1508 года Фондако дей Тедески – немецкий торговый дом у Риальто. Разумеется, в помощники первый ученик Беллини взял своего младшего друга Тициана. Венецианские аристократы, приходившие полюбоваться росписью, не жалея слов, нахваливали в беседе с Джорджоне его лиричные и трогательные сцены на фасаде, выходящем к каналу. К сожалению, в особенный восторг их привели могучие героические фигуры на противоположном фасаде дома. Джорджоне всерьез обиделся – произведения молодого помощника понравились больше, чем его собственные. С тех пор он больше не появлялся у Фондако дей Тедески во время работы Тициана и отклонял его дружеские визиты.

Помириться художники так и не успели – в 1510 году разразилась очередная эпидемия чумы. Тициан в это время, к счастью, находился в падуанском монастыре – писал фрески в Скуоле дель Санто. Не найдя серьезной работы в Венеции, где все заказы доставались Беллини и другим старым мастерам, он попытался обосноваться в Падуе – городе, не давшем миру ни одного сколь-нибудь значительного живописца. И хотя попытка не удалась, она спасла его от чумы, а тридцатитрехлетний Джорджо Барбарелли да Кастельфранко оказался одной из жертв бубонной смерти. Все его вещи, согласно указу, полетели в огонь. Друзьям едва удалось выхватить из костра несколько картин и эскизов. Когда чума закончила свое победное шествие и Тициан вернулся в Венецию, именно его попросили дописать незаконченные картины Джорджоне.

Братья Вечеллио решили основать собственную мастерскую. Франческо был неплохим знатоком мозаики и любил создавать картоны для нее, но на большее не тянул. Поэтому он взял на себя ведение счетов и хозяйственные дела, оставив брату творческую сторону и поиск заказов.

Тициан был уже достаточно востребованным мастером, но зависеть от капризов заказчиков не хотел. Точно так же не хотел покидать любимую Венецию, хотя Джованни де Медичи, вступивший на папский престол в 1513 году под именем Льва X,

приглашал его в Рим. В иерархической Венеции был один путь обеспечить себе будущее – занять пост главного художника Синьории. Джорджоне, который мог бы претендовать на это место, уже не было в живых. Себастьяно дель Пьомбо, принадлежавший к тому же кругу, еще в 1511 году отправился искать счастья в Рим. Так что, можно сказать, победа Тициана была определена.

В 1513 году художник сообщил Совету Десяти о своем желании написать обширное батальное полотно для Большого зала Дворца дожей, прославляющее победу венецианского оружия над войсками императора Священной Римской империи Максимилиана I в 1508 году – «Битва при Кадоре». В письме он не преминул отметить, что отказался от выгодного предложения папы, и попросил о присуждении патента маклера при немецком торговом доме, который уже имел Беллини. Это обеспечило бы ему годовой пансион и обязательное писание портретов дожей и вотивных картин (сцен из жизни святых). Совет Десяти принял решение в пользу Тициана, но вскоре сам же его отменил. Исходя из воспоминаний современников, можно предположить, что здесь не обошлось без интриг Беллини и его окружения.

Джорджо Вазари в «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» писал:

«Когда в 1514 году Альфонсо герцог Феррарский стал заказывать роспись одной маленькой залы, он поручил феррарскому живописцу Доссо изобразить Энея, Марса и Венеру, а также Вулкана в гроте с двумя кузнецами у очага. Кроме того, герцогу захотелось там же иметь картины кисти Джованни Беллини, который и написал на другой стене чан с красным вином, окруженный несколькими вакханками, музыкантами, сатирами и другими пьяными мужчинами и женщинами, и Силена, совсем голого и очень красивого, верхом на осле, окруженном людьми, с руками, полными плодов и винограда. Эта вещь по исполнению и колориту была действительно написана с большим старанием и стала одним из лучших произведений Беллини, хотя в манере изображения одежды есть что-то резкое, свойственное немецкой манере; но это неудивительно, так как он подражал картине Альбрехта Дюрера, которую в это время привезли в Венецию и поместили в церкви Сан Бартоломео. На упомянутом выше чане Беллини написал: Ioanm Bellwus Venetus p. 1514. А так как он не смог целиком закончить эту вещь, поскольку был уже в преклонном возрасте, то послали за Тицианом, которого Беллини считал лучшим художником, чтобы он ее закончил. Молодой художник, желая достичь успеха и славы, с огромным старанием исполнил две сцены. На первой

изображена река красного вина, на берегу которой расположены пьяные певцы и музыканты и обнаженная спящая женщина, настолько прекрасная, что кажется живой, равно как и целый ряд других фигур. Эту картину Тициан подписал своим именем. На другой, рядом с первой и прямо против входа, он изобразил множество амуров и красивых детей в разных положениях, что, как, впрочем, и предыдущая картина, очень понравилось хозяину. Но особенно хорош один из амуров, который мочится в реку и отражается в воде, в то время как остальные окружают пьедестал, имеющий форму алтаря, на котором расположена статуя Венеры с морской раковиной в правой руке, а по обеим сторонам – Грация и Красота – прекраснейшие фигуры, исполненные очень тщательно. На дверце шкафа Тициан написал чудесную полуфигуру Христа, которому злой иудей показывает динарий кесаря. Эта голова и другие картины этого кабинета являются, согласно утверждению талантливейших художников, лучшим из всего, что когда-либо сделал Тициан. И действительно, эти вещи – исключительные. Тициан заслужил самое щедрое признание и вознаграждение от герцога, с которого он написал прекрасный портрет, где изобразил его опершимся одной рукой на большую пушку. Кроме того, художник написал синьору Лауру, которая впоследствии стала женой герцога; это также изумительная вещь. И поистине велика сила дарования у тех, кого поддерживает щедрость правителей. В то время Тициан подружился с божественным Лудовико Ариосто, который признал его отличным живописцем и прославил его в своем "Неистовом Роланде"».

Еще несколько лет Тициан жил на заработки от заказов, но в 1516 году Беллини умер, и у сына капитана Вечеллио не осталось конкурентов. Он получил долгожданный патент и стал официальным художником Венецианской республики. Ему было 26 или 28 лет. К этому времени Макиавелли уже закончил, хотя и не издал, своего «Государя», в котором доказывал, что во имя общего блага цель оправдывает средства. В том же году Лудовико Ариосто написал «Неистового Роланда», а Рафаэль создал «Сикстинскую мадонну», поразившую весь мир. По поручению Тициана, его помощник специально ездил в Рим и тайком делал зарисовки рафаэлевской «Афинской школы» и «Сикстинской мадонны», чтобы показать мастеру.

В этом году у Тициана, наконец, появился высокий покровитель – герцог Феррарский Альфонсо д’Эсте. По его рекомендации художника приняли во многих аристократических домах, он стал признанным советником в вопросах искусства. Именно в феррарском замке Тициан окончил «Вакханалию» Беллини и написал знаменитый «Динарий кесаря». Здесь уже в

полную силу проявилось умение живописца буквально «лепить» образ из цвета и света. Сияющий лик Христа и проступающий из тьмы образ фарисея, благородство и низменность, проницательность и коварство рождены в аккордах красок и в игре света.

Все в том же 1516 году Тициан получил первый официальный заказ для венецианской церкви Санта Мария Глориоза Деи Фрари. Ему предстояло написать грандиозное – семи метров в высоту – алтарное произведение «Ассунта» («Вознесение Марии»). Экспрессия и титаничность образов, совершенно новое независимое решение объединения формы и цвета, присутствие в нижней части картины простых грубых рыбаков чуть не отпугнули заказчиков. Но едва картина была открыта для обозрения, как все единодушно решили, что это творение Тициана может сравниться с росписями Рафаэля в Ватиканских Станцах. Бернсон писал: «Полная мощи вздымается Богоматерь над покорной ей вселенной… Кажется, во всем мире нет силы, которая могла бы противостоять ее свободному взлету на небо».

Ни Тициан, ни его брат до сих пор не были женаты, поэтому Франческо предложил завести помощницу для ведения хозяйства. Получив одобрение Тициана, он привез из родного Пьеве ди Кадоре Чечилию – дочку цирюльника Алоизия. Тихая, миловидная Чечилия стала домашним духом братьев, а вскоре и гражданской женой Тициана. Где-то в далеком Виттенберге Мартин Лютер прибавил на дверях дворцовой церкви 95 тезисов, давая тем самым толчок Реформации. Через пару лет Карл I Габсбургский – сын австрийского эрцгерцога Филиппа Красивого и испанской королевы Хуаны Безумной – после смерти своего деда Максимилиана I был избран императором Священной Римской империи, а Магеллан отправился в первое кругосветное путешествие. Еще через год в возрасте 37 лет умер Рафаэль, не успев воплотить в жизнь мечты о восстановлении Древнего Рима.

Слава же Тициана росла, в 20-е годы его рядовые заказчики – дожи и другие высокопоставленные венецианские чиновники, епископы и посланники папы, герцог Альфонсо I Феррарский. Теперь художнику уже не надо искать себе покровителей – они сами его находят. Стоило умереть герцогу Альфонсо, как ему на смену пришел его племянник Федериго Гонзага (впоследствии герцог Мантуанский). Мастерская процветала. Рядом находились друзья, любимая женщина. У художника было уже два сына – Помпонио и Орацио. Его живопись к этому моменту освободилась от цеховых ограничений, и нет отбоя от учеников. Правда, как и всякий великий мастер, он старался избавляться от наиболее ярких, самостоятельных личностей, оставляя под крылом

надежных помощников, тех, кто способен следовать его манере, копировать его полотна на продажу. События в мире его по-прежнему не волнуют. Что ему до эдикта о еретиках, изданного Карлом V? До начавшейся в 1524 году великой крестьянской войны в Германии? Даже избрание Джулио де Медичи папой Клементом VII его не затронуло. Разве что сменились папские посланники. А новым посланникам нужны были новые портреты. И наверное, все-таки пришла пора жениться на милой Чечилии. Общественное мнение требовало разобраться в семейных делах. Впрочем, и в заказах не мешало бы навести порядок. Полет фантазии то и дело заставлял художника бросать начатую картину и приниматься за другую. Или вдруг ему начинало казаться, что композиция неверна, и он снимал уже подсохшие краски, чтобы написать фрагмент совершенно по-новому. Рентгеновские снимки картин показывают, что окончательный вариант постепенно вырастал из множества наложенных друг на друга слоев. Церковных отцов Тициан просто приводил в отчаяние своим нежеланием предоставлять точный предварительный рисунок будущего полотна. Заказчик был благодарен, если он набрасывал хотя бы идейный эскиз. Впрочем, это не давало никакой гарантии, что сделанный эскиз будет выполнен. Часто неизменной оставалась только тема картины. Периодически художнику приходили напоминания, что не мешало бы закончить батальное полотно в зале Совета. Когда обычные напоминания перестали действовать, Совет Десяти стал угрожать, что заберет патент маклера. И только после угрозы затребовать все доходы от чина за 20 лет и передачи заказа Порденоне Тициан пересилил себя и в 1538 году закончил работу. По словам современников, она достойна была стать вровень с изображениями битв кисти Леонардо и Рафаэля. Мы, к сожалению, эту картину уже не оценим – «Битва при Кадоре» погибла в пожаре 1577 года.

В 1526 году в Коньяке Клемент VII, Флоренция, Милан и Венеция объединились в лигу для борьбы с Габсбургами. А в 1528 году немецкие и испанские солдаты Карла V захватили и разграбили Вечный город. Папа Клемент VII был пленен, а Медичи изгнаны из Флоренции.

Венеция, тем не менее, еще сохраняла свою независимость. Более того, многие известные личности уезжали из Рима в Синьорию. У Тициана появились новые друзья – флорентийский архитектор и скульптор Якопо Сансовино и поэт Пьетро Аретино. Венецианец привлекал их не только как живописный гений, но как «великолепный умный собеседник, умевший судить обо всем на свете». В лице же Аретино Тициан нашел не только близкого

друга, но и предприимчивого человека, а как раз предприимчивости ему не всегда хватало. Пьетро Аретино обладал проницательным умом и не менее острым языком. В интригах он чувствовал себя как рыба в воде, любил натравливать соперников друг на друга и с выгодой использовал свой литературный дар. Современники называли его «секретарем мира» и «бичом монархов». Этот циник и скептик критиковал всех и вся. Он критиковал и Тициана, в основном за неумение вести денежные дела. Аретино взял на себя роль посредника между живописцем и высокими домами. Не без выгоды, впрочем, для себя.

В 1528 году, который ознаменовался тем, что в Вероне родился Паоло Вальяри (будущий Веронезе), а в Нюрнберге умер Дюрер, Тициан принял участие в конкурсе за право расписывать алтарь для религиозного братства Конфратернита ди Пьетро Мартире в доминиканской церкви Санти Джованние Паоло. Из трех художников – Пальма Веккьо, Порденоне и Тициана – предпочтение было отдано последнему. Через два года картину выставили на всеобщее обозрение. Реакцию зрителей полностью описывает фраза итальянского художника и историка искусства Вазари: «одно из величайших творений». К сожалению, и это произведение – «Смерть мученика Петра» – погибло в пожаре, на этот раз в 1867 году. Художник был признан великим открывателем цвета, а картина произвела такое сильное впечатление, что ее композиция впоследствии многократно повторялась различными художниками барокко.

В 1529 году благодаря «Дамскому миру» в Камбре (предварительные условия которого были разработаны матерью Франциска I Луизой Савойской и теткой Карла V Маргаритой Савойской) приказала долго жить антивенецианская лига, и после шестидесяти лет военных действий был подписан мир, который закрепил господство Габсбургов в Италии. На следующий год Папа Римский короновал Карла V в Болонье, и ровесник века из династии Габсбургов стал в придачу к своим титулам еще и королем Италии.

А 5 августа, так и не оправившись после рождения и скорой смерти четвертого ребенка – дочери Лауры, – умерла любимая женщина Тициана Чечилия. В осиротевший дом приехала его сестра Орса и взяла хозяйство в свои руки, а Франческо вернулся в Пьеве ди Кадоре, куда его давно тянуло. В сентябре 1531 года Тициан купил новый дом у Бири Гранде, куда и переехал вместе с мастерской. «Прелестный сад мессера Вечеллио» был расположен на окраине Венеции, на берегу моря, откуда открывался прекрасный вид на залив и остров Мурано с его стекольными

печами. Сын Тициано Орацио к этому моменту стал правой рукой отца и в художественных, и в административных вопросах. С его подачи семья Вечеллио довольно удачно вложила деньги в торговлю древесиной и покупку земельных угодий.

В 1534 году, когда Папой Римским стал Павел III, а Игнатий Лойола основал орден иезуитов, Федерико Гонзага, герцог Мантуанский, заказал Тициану серию «Двенадцать римских цезарей», которая дошла до нашего времени лишь в копиях и гравюрах. В это время один из самых значительных заказчиков художника – Урбинский герцог, Франческо Мария дела Ровере, а после убийства последнего – его сын Гвибальдо II, для которого в 1538 году художник написал знаменитую «Венеру Урбинскую».

К этому моменту Тициан успел стать настолько популярным портретистом, что Вазари в своих «Жизнеописаниях» вынужден прервать перечисления полотен венецианца фразой: «Однако что за потеря времени все это перечислять. Не было такого именитого человека, властителя или знатной дамы, которые не были бы изображены Тицианом, живописцем по этой части действительно отличнейшим».

А за два года до этого, будучи в Мантуе, произведения Тициана увидел новоявленный итальянский император. Карл V решил, что монарху Священной Римской империи, почти решившему титаническую задачу – объединить Европу под одним владычеством, – необходим портрет кисти знаменитого венецианского мастера. Тициану предложили принять за образец работу художника Сейсенеггера. И венецианец превратил застывшую дежурную статику образца в полный жизни портрет человека с проницательным умным взглядом. 10 мая 1533 года Карл, покоренный творчеством Тициана, назначил его своим придворным художником и наградил титулом пфальцграфа. Мессер Вечеллио отправился вслед за императором в Болонью и написал его там. Легенда гласит, что во время позирования могущественнейший из монархов не только по-дружески беседовал с художником, но даже поднял и подал ему упавшую на пол кисть. Еще дважды (в 1547 и 1550 годах) венецианский пфальцграф приезжал по приглашению Карла V в Аугсбург, где у императора в это время проходил рейхстаг, и портретировал там не только своего главного заказчика, но и тех императорских приближенных, которые не хотели отстать от патрона. Так в творчестве Тициана возник новый жанр – парадный портрет, – который его друг Пьетро Аретино назвал «историей». Он и тут отошел от канонов и породил новшество – изображение сидящей фигуры, предопределив тем самым развитие портретного искусства в XVII–XVIII веках. Два самых знаменитых изображения

Карла V – в кресле у окна и верхом на коне – рассказывают нам целую историю умного, энергичного, но уже слегка усталого и очень одинокого человека. Огромный конный портрет императора в утро перед битвой, в которой Карл одержал одну из самых блестящих своих побед. Какой эффектный и величественный всадник! Но глядя на это волевое лицо, мы замечаем в его взгляде рассеянную грусть, какую-то внутреннюю усталость. Один в поле с надломленной душой. Таким понял и изобразил Тициан «повелителя полумира», когда, возможно, тот сам не сознавал еще своей чрезмерной усталости. Увидев этот портрет, мы уже не удивимся, узнав, что в 1555 году властитель империи, «в которой никогда не заходило солнце», ушел в испанский монастырь Святого Юста. Наверное, им было интересно общаться – двум титанам, достигшим вершин в своем деле.

К этому времени в творчестве Тициана уже четко прослеживалась закономерность – за каждым активным периодом следовал пассивный. Так 30-е годы – третий период небольших форматов, камерных сюжетов, когда Тициан проявил себя великим открывателем цвета, тонко нюансированной палитры, а в 40-е вновь появляется динамика, стремление к единству колорита. В 1543 году – году смерти Николая Коперника – Тициан, будучи в Болонье, написал первый портрет папы Павла III. В творчестве возникают новые темы, стиль стал монументальнее. В 1545 году Тициан написал портрет своего ближайшего друга Пьетро Аретино, который сам Пьетро объявил «чудовищным чудом». Картина, как рентгеновский снимок, вскрыла самые дальние и темные уголки души этого удивительного человека. Франческо Санктис, увидев это полотно, назвал его «портретом волка, вышедшего на охоту», а швейцарский историк Якоб Буркхард спустя два с половиной столетия отметил в нем «подлость и назойливость индивидуума, выраженные не без великолепия».

В том же году кардинал Алессандро Фарнезе с разрешения своего деда – папы Павла III – вызвал Тициана в Рим, где знаменитого венецианца в качестве гостя поселили в ватиканском дворце Бельведер. Познакомить мессера Вечеллио с Вечным городом поручили архитектору, живописцу и историку искусства Джорджо Вазари. Вазари вместе с Микеланджело навестил великого провинциала в Бельведере и, увидев его новые работы, написанные для герцога Оттавио Фарнезе, в особенности «Данаю», был поражен. Разумеется, на обратном пути Микеланджело не удержался от замечания по поводу того, «кто учит этих венецианцев рисунку», но тициановская пластика цвета, колорит «Данаи» произвел на него сильнейшее впечатление.

Тициан много работал. По свидетельству Вазари, у каждого человека с именем, у каждого князя был портрет работы Тициана, «ведь он в этой дисциплине в самом деле совершенно прекрасный мастер». В этом же году венецианец начал еще один портрет папы – групповой, вместе с двумя его внуками – кардиналом Алессандро и Оттавио Фарнезе. И опять мощная кисть Тициана зависимо или независимо от желания хозяина выдала то, о чем вслух никто не решился бы сказать. На картине дряхлый владыка папского престола внимательно смотрит на вкрадчиво и хищно склонившегося перед ним юношу с душой убийцы. Через два года после написания этого портрета любимый сын Павла III, герцог Пармский, был убит заговорщиками, во главе которых стоял Оттавио.

В 1546 году на торжественном заседании высшего правления города Тициан получил право римского гражданина, но, несмотря на это, возвратился на родину, увозя массу впечатлений от встречи с античным и римским искусством, приобретя еще большую психологическую глубину, обогатив, но не изменив своего стиля.

За время его отсутствия многое изменилось. Сын Помпонио избрал, наконец, стезю священника. Подросло и вошло в силу новое поколение художников, во главе с Якопо Тинторетто и Паоло Веронезе. Первый живописец города все еще был в большом почете, но многие интересные заказы уже попадали в руки молодых мастеров. И хотя с автопортретов Тициана 50-х годов еще смотрит гордый профиль полного сил старика с открытым, устремленным в даль одухотворенным строгим взором, в его живописи наступил очередной период расслабленности. После написания «Глории», последнего произведения Тициана для Карла V, в котором выразилась потусторонняя религиозность старого властителя, художник отдался прославлению женской красоты. Он неоднократно писал свою дочь Лавинию. Искусствовед Титце пишет: «Ключ к волшебному миру Джорджоне, который он в молодые годы так настойчиво искал, был дан ему только сейчас».

После 60-х годов на передний план в творчестве Тициана выходит религиозная тема. Не исключено, что на настроение художника повлияла смерть его ближайшего друга Пьетро Аретино в 1556 году. Но работы по-прежнему хватает. Филипп II, занявший испанский трон в результате раздела Карлом V владений Священной Римской империи между наследниками, основал под Мадридом новую резиденцию – Эскориал – и по примеру отца заказал для нее многочисленные картины Тициану.

К этому времени знаменитый колорит художника достиг

своего совершенства. Его широкий, растворяющий контур мазок кисти, его опередивший время «магический импрессионизм» вызывал восхищение и непонимание современников. Силы мастера убывали, но именно в 1565 году он написал знаменитую «Кающуюся Марию Магдалину», а в 1566 году навестивший дом в Бири Гренде Вазари увидел, что он полон картин. В восьмидесятилетнем возрасте Тициан написал одно из своих самых знаменитых полотен – «Святой Себастьян». Тициановская палитра ничем не выдает возраст художника. Его кисть создала грозную симфонию красок. Среди отчаяния, ужаса и безнадежности вырастает словно вылепленная из мазков фигура не безропотной жертвы, а мощного, не желающего покориться мученика.

Вазари написал в своих «Жизнеописаниях»: «…техника, которой он придерживается в этих последних вещах, значительно отличается от его юношеской техники, ибо его ранние вещи исполнены с особой тонкостью и невероятным старанием и могут быть рассматриваемы вблизи, равно как и издали; последние же написаны мазками, набросаны широкой манерой и пятнами, так что вблизи смотреть на них нельзя, и лишь издали они кажутся законченными. Эта манера явилась причиной того, что многие, желая ей подражать и показать свое умение, писали нескладные вещи; а произошло это от того, что хотя многим и кажется, что картины Тициана исполнены без всякого труда, на самом же деле это не так, и они ошибаются, ибо можно разглядеть, что вещи его не раз переписаны и что труд его несомненен. Этот способ работы разумен, красив и поразителен, так как картина благодаря тому, что скрыты следы труда, кажется живой и исполненной с большим искусством».

Один из учеников мастера вспоминал: «Тициан покрывал свои холсты красочной массой, как бы служившей ложем или фундаментом для того, что он хотел в дальнейшем выразить… Той же кистью, окуная ее то в красную, то в черную, то в желтую краски, он вырабатывал рельеф освещенных частей. С этим же великим умением при помощи всего лишь четырех цветов он вызывал из небытия обещание прекрасной фигуры… Затем он покрывал эти остовы, представляющие своеобразный экстракт из всего наиболее существенного, живым телом, дорабатывал его посредством ряда повторных мазков до такого состояния, что казалось, ему не хватало только дыхания… Последние ретуши он наводил легкими ударами пальцев, сглаживая переходы… К концу он поистине писал больше пальцами, нежели кистью».

За эти годы успели смениться еще два папы, родился Галилео Галилей и умер Карл Линней. В 1570 году ушел из жизни

последний близкий друг Тициана – Якопо Татти, по прозвищу Сансовино. Тициан все еще жил и творил. Но постепенно приводил свои дела в порядок. В первую очередь его беспокоило будущее сына. К счастью, в 1569 году ему удалось добиться от Совета Десяти передачи своего патента маклера немецкого дома на Орацио. Его дом был свободен от закладных. Мастерская работала в полную силу, тиражируя по мере поступления заказов картины Тициана. 27 февраля 1575 года престарелый мастер еще успел отправить Филиппу II письмо с жалобой о невыплате гонорара. Это было последнее его письмо. 27 августа 1576 года во время очередной эпидемии чумы жизнь Тициана угасла. Виновата ли в этом черная смерть или возраст – неизвестно. Во всяком случае, тело великого венецианца не было поспешно захоронено, как это делали с чумными, а вещи его не сожгли. На следующий день после кончины Тициан был погребен в капелле Распятия в церкви Санта Мария Деи Фрари, для которой была предназначена «Пьета» – его последнее незаконченное произведение. Он прожил около девяноста лет. Любимый сын Орацио ненадолго пережил своего великого отца – чума взяла свою дань.

Век Тициана закончился.

«Король живописцев и живописец королей»
Питер Пауль Рубенс

Его главное качество, если предпочесть его многим другим, – это пронзительный дух, то есть поразительная жизнь; без этого ни один художник не может быть великим…

Эжен Делакруа

«Мой талант таков, что как бы непомерна ни была работа по количеству и качеству сюжетов, она еще ни разу не превосходила моих сил»

Питер Пауль Рубенс. 1621 г.

Около полутора тысяч картин и панно, алтарных и мифологических композиций, портреты, шпалеры во многих королевских дворцах Франции, Испании, Англии принадлежат кисти великого сына фламандского народа Питера Пауля Рубенса. Он родился в тот период, который историки обычно называют Контрреформацией, поскольку именно в это время возрождалась римско-католическая церковь, прикладывавшая энергичные усилия, чтобы подавить последствия протестантской Реформации. Это было время острых столкновений идей, в ходе которых человеческий дух и разум добивались удивительных высот, но оно же известно своей нетерпимостью и беспримерной жестокостью. В годы жизни Рубенса Галилео Галилей, Иоганн

Кеплер, Уильям Гарвей, Рене Декарт изменили представление человека об окружающем мире и о вселенной, заставив его поверить в силу разума. А католические святые Франциск Сальский и Тереза Авильская посвятили всю жизнь возрождению духовной силы христианства.

В Европе вовсю развернулась «охота на ведьм». Неслыханный размах религиозного усердия, густо замешанного на слепом фанатизме и суеверии, превратили XVI и XVII века в настоящий кошмар – по всей Европе тысячи людей, мужчин и женщин, заканчивали свою жизнь на кострах в наказание за якобы совершенные преступления против духа и веры. Возрожденная из Средневековья инквизиция усердно искореняла врагов римской церкви. Большой арсенал пыток позволял ей обнаруживать преступников и еретиков в любом городе и в любой среде. Религиозные войны, одна за другой, подрывали установившийся в Европе мир. Самая разрушительная из них – Тридцатилетняя – терзала Германию в те годы, когда Рубенс достиг самых крупных творческих успехов. А родину художника – Нидерланды – на протяжении всей его жизни разрывала упорная борьба за независимость от Испании. Она началась за десять лет до его рождения и завершилась спустя восемь лет после смерти. Это была эпоха первой буржуазной революции в Европе, разгоревшейся во второй половине XVI века в Нидерландах на территории современной Бельгии, части Франции, Люксембурга и Голландии. К 1566 году движение против владычества испанцев и католицизма в Нидерландах захватило всех – от аристократов до оборванцев.

Летом 1567 года в страну во главе мощной армии вторгся Фернандо Альварес де Толедо-и-Пиментел, третий герцог Альба. Благодаря своей смелости, католическому фанатизму и преданности монархии Альба пользовался особым доверием испанского короля Филиппа II Габсбурга. Поэтому именно его король назначил правителем восставших Нидерландов. Установив террористическую диктатуру (так называемый Совет о беспорядках), герцог Альба послал на казнь тысячи людей. Вместе с простыми гезами сложили головы граф Ламораль Эгмонт (судьбе которого Гете и Бетховен посвятили трагедию) и адмирал фландрского флота штатгальтер Горн. До «Белого герцога» Антверпен был одним из центров европейской и колониальной торговли. Испанцы сожгли лучшую часть города и разграбили его. Несмотря на жестокие меры, Альбе не удалось добиться покорности. Введение им в 1571 году нового налога – алькабалы – только ухудшило положение и привело в 1572 году к новому мятежу. В 1573 году король был вынужден отозвать своего

ставленника в Испанию.

В результате многолетней борьбы за независимость южные и северные провинции Нидерландов разделились. Северная в результате перемирия между Испанией и Нидерландами в 1609 году обрела независимость и объявила себя свободной республикой Голландией. А Южные провинции во главе с Антверпеном (Фландрия) оказались не в силах сбросить гнет испанского владычества. С 1609 по 1621 год номинально они считались самостоятельным государством, но затем снова вернулись под власть Испании. Разоренную страну тысячами покидали голодные, обнищавшие жители, переселяясь в другие края…

Трудно представить, что Рубенс мог рисовать свои жизнерадостные, ослепительные по колориту картины в такое мрачное время, что его светлый, мощный талант расцветал рядом с насилием и разорением. Парадокс, но это так.

Семья Рубенсов испытала все превратности судьбы. Отец живописца – Ян Рубенс – когда-то изучал право в Риме и в других городах Италии. Вернувшись в родной город, он был назначен синдиком – городским советником. В течение нескольких лет он исполнял эти важные обязанности. Несмотря на то, что до этого Ян был приверженцем римско-католической церкви, вскоре он начал симпатизировать протестантскому учению Жана Кальвина, а это считалось опасной ересью в стране, контролируемой испанским королем-католиком. В конце концов, в 1568 году юрист Ян Рубенс вместе со своей женой – дочерью антверпенского купца Марией Пейпелинкс – и детьми был вынужден бежать из Фландрии в Германию, опасаясь кровавой расправы с протестантами.

Они осели в Кельне, где стали близки ко двору Вильгельма Оранского, по прозвищу Молчаливый, – признанного главы нидерландской оппозиции к Испании. Там Ян открыл адвокатскую практику и стал поверенным в делах жены Вильгельма Анны Саксонской. Ян Рубенс был статным обаятельным мужчиной, 26-летняя Анна – голубоглазой белокурой красавицей, а ее муж, принц Вильгельм Оранский, уже долгое время отсутствовал – он с переменным успехом воевал с герцогом Альбой, отстаивая независимость Голландии. Через некоторое время между принцессой и ее советником возникла любовная связь, которую они не слишком и скрывали. В итоге Анну, родившую дочь, отправили в Саксонию, где она лет через пять скончалась. А Яна, прожившего на чужбине два года, бросили в тюрьму за интимную связь с высокопоставленной клиенткой. В те времена прелюбодеяние, да еще такое, каралось

смертной казнью.

Но Мария Пейпелинкс не опустила руки, а принялась бороться за мужа и отца своих детей. Пару раз ей даже удалось добиться аудиенции у самого принца.

О преданности и любви купеческой дочери Марии к своему не слишком верному мужу лучше всего говорит одно из ее писем в тюрьму: «Разве я могла бы быть настолько жестокой, чтобы еще более отягощать Вас в Вашем несчастии и в Вашем одиночестве, в то время как я охотно, если бы только это было возможно, спасла бы Вас ценой моей крови… И неужели же после столь длительной дружбы между нами возникла бы ненависть, и я считала бы себя вправе не простить Вам проступок, ничтожный по сравнению с теми проступками, за которые я молю ежечасно прощения у Всевышнего Отца?.. Дай бог, чтобы мое прощение совпало с Вашим освобождением – оно бы вновь даровало нам счастье. Моя душа настолько связана с Вашей, что если Вы страдаете, то и я страдаю в той же мере. Я уверена, что если бы эти добрые господа увидели мои слезы, они имели бы ко мне сострадание, даже если бы у них были деревянные или каменные сердца… Я сделаю все от меня зависящее и буду просить за Вас заступничества перед Богом, и это же будут делать наши детки, которые Вам кланяются и так же страстно желают Вас видеть, как и я. И никогда больше не пишите «Ваш недостойный супруг», так как все забыто».

Поразительная в данных обстоятельствах энергия и любовь к супругу сделали свое дело. После двухлетних ходатайств ценой большей части своего состояния Марии удалось спасти жизнь мужа, освободить из крепости и добиться разрешения поселиться всей семьей вдали от двора.

В 1573 году Ян был освобожден из заключения под залог. Его отпустили с условием, что он со своей семьей – женой и четырьмя детьми – будет безвыездно жить в маленьком вестфальском городке – Зигене. Там в 1574 году Мария Пейпелинкс родила мужу пятого ребенка – Филиппа, будущего гуманиста, портреты которого не раз напишет Питер Пауль. А 28 июня 1577 года разрешается от бремени еще одним сыном. Его назвали Питером Паулем. Так вдали от родины предков в разгар нидерландской революции появился на свет будущий великий художник. Еще через пару лет Яну все-таки разрешили вернуться в Кельн, а в 1583 году он наконец добился окончательного и полного прощения.

Несмотря на все тревожные вести, обвинения и ссылки, в доме, в котором рос Питер Пауль, всегда царила доброжелательная, спокойная атмосфера и полная семейная гармония. Позже в своих письмах он будет вспоминать Кельн как

город, где прошли счастливые годы его детства. Рубенс унаследовал лучшие качества своих родителей. От матери – ее мягкий, уравновешенный характер, умение любить и хранить верность, а также упорство в достижении цели и, вероятно, ее рачительное отношение ко времени и деньгам. Именно благодаря Марии Пейпелинкс у будущего художника сформировался идеал женской красоты и добродетели. От отца Питеру Паулю достались обаяние, острый ум и многосторонняя одаренность. Ян Рубенс сам занимался образованием детей и передал Питеру неиссякаемую любовь к наукам и искусству. И если Ян Рубенс в совершенстве владел латынью и итальянским, то его младший сын добавил к ним французский, испанский, английский и немецкий. А приятную внешность и дипломатические способности Питеру Паулю передали, видимо, оба родителя.

Но вот счастливое детство подошло к концу – в 1587 году умер Ян Рубенс. Жить без мужа и отца стало трудно и тоскливо, и Мария решительно принялась за спасение семьи. В родном Антверпене у нее сохранилась кое-какая собственность, и поэтому фрау Рубенс с детьми решила уехать в Нидерланды. Приняв католичество, она получила разрешение вернуться на родину. Вполне возможно, что Мария никогда не разделяла религиозных протестантских убеждений своего мужа, хотя оба ее сына, Филипп и Питер Пауль, были крещены по лютеранскому обряду. По крайней мере, это не стало камнем преткновения – они переехали в Антверпен.

Итальянский дипломат Лодовико Джуччиардини оставил нам описание Антверпена в период его расцвета. Тогда в городе было пять школ, там жило множество художников, работала типография, основанная еще в 1555 году Кристофором Плантеном. Она была одной из лучших в Европе, печатала все научные и литературные новинки и славилась своей изысканной продукцией.

Но в 1566 году с вводом в страну испанских войск Нидерланды на долгие годы превратились в арену битв. С одной стороны испанцы, с другой – Соединенные Провинции, боровшиеся за независимость. Осады, грабежи, всевозможные поборы, казни и эпидемии – вот что характеризует эти печальные годы.

В 1576 году – за год до рождения Питера Пауля – Антверпен стал жертвой взбунтовавшегося испанского гарнизона. Целые кварталы были сожжены, тысячи людей убиты. Этот случай получил зловещее название – «испанское бешенство». Антверпен сильнее других нидерландских городов пострадал как от испанского ига, так и от поднятого против него восстания.

Когда Мария Рубенс с детьми вернулась домой в 1587 году, ситуация в Нидерландах уже почти стабилизировалась, но город все еще находился в плачевном состоянии. Питер Пауль впервые увидел родину своих родителей Антверпен, когда его население сократилось до 45 000 человек – вдвое меньше, чем двадцать лет назад.

Но постепенно город возрождался. Испанскому правительству было на руку превращение Антверпена в финансовый центр и перевалочный пункт для снабжения армии всем необходимым. А заодно оживала культурно-духовная жизнь города. Типографии Плантена удалось, наконец, оправиться после нескольких лет упадка, а антверпенские художники вновь начали получать заказы от церквей и религиозных учреждений – требовалось восстановить или заменить многое из того живописного наследия, что подверглось разорению в годы разгула фанатизма и войны.

Таким образом, Рубенс провел свою юность в городе, который постепенно возвращался к нормальной жизни. Мать отдала его в латинскую школу при соборе, где преподавали ученые иезуиты. Его непосредственным учителем был Ромбут Вердонк, славившийся весьма глубокими познаниями в различных науках, который продолжил формировать сознание юного Рубенса. Здесь Питер Пауль обучился языкам, теологическим наукам, античной мифологии. Здесь же он познакомился с мальчиком-инвалидом, на несколько лет старше его, и этому знакомству суждено было перерасти в крепкую дружбу на всю жизнь. Моретус был внуком издателя Плантена, и со временем он возглавил типографию деда. «Я знал Рубенса с детства, – писал в более поздние годы Моретус, – мне очень нравился этот юноша, который обладал самым приятным, самым незлобивым характером».

Еще через некоторое время мать устроила младшего сына пажом к вдове графа Филиппа де Лалена, Маргарите де Линь. Изящный, красивый любознательный юноша быстро занял свое место при дворе графини.

Но пробыл он там недолго. Согласно канонической биографии, его слишком тянуло рисовать, поэтому он уговорил мать забрать его со службы. Это, безусловно, так, но не исключено, что была и еще одна причина – о дворе графини де Линь ходили щекотливые слухи. Графиня, оказывается, была большая шутница. Например, она приказывала своим пажам переодеваться в женскую одежду и разыгрывать гостей-мужчин. Эти представления никак не могли прийтись Рубенсу по вкусу. Поэтому довольно скоро он покинул службу у графини.

Но нет худа без добра. Именно при дворе графини де Линь

Рубенс научился держаться в обществе, усвоил этикет и приобрел аристократические манеры. Так обычно начинался путь молодого человека из хорошей семьи с ограниченными средствами, который хотел, рано или поздно, занять достойное положение в обществе. Учтивый паж с хорошими манерами мог рассчитывать на повышение, а с возрастом – на важный и ответственный пост у какого-либо вельможи. Так была сделана не одна знаменитая политическая карьера. Хорошие манеры в сочетании с располагающей внешностью и знанием нескольких языков действительно очень пригодились Питеру Паулю впоследствии.

А пока Мария Пейпелинкс определила его в ученики к художнику. Хотя Мария была дочерью купца, она не препятствовала, а способствовала развитию природных дарований своих сыновей.

Живопись захватила Рубенса целиком. Все остальное отныне стало сопутствующим его главному занятию – постижению тайн изобразительного искусства.

Ему подыскали учителя, который согласился бы взять его к себе в мастерскую. Это был Тобиас Верхахт. Питер Пауль перебрался к нему в дом. Первый учитель Рубенса был ничем не примечательным пейзажистом – рисовал ландшафты небольших размеров, на которые всегда существовал спрос. Он дал своему юному Рубенсу азы, но Питер Пауль не мог многому научиться у него, потому что его потенциал изначально был гораздо выше того, что мог предложить ему первый учитель.

Очень скоро Рубенс перешел в мастерскую более универсального художника Адама ван Ноорта, у которого пробыл в учениках около четырех лет. Девятнадцати лет от роду Питер Пауль снова поменял наставника, став учеником одного из самых замечательных антверпенских художников Отто ван Веена. У этих двух абсолютно разных художников Питер Пауль и получил основное художественное образование, окончательно завершенное уже во время длительного путешествия в Италию с 1600 по 1608 год, к которому его подготовил Отто Веен, сам в свое время побывавший в Италии.

Веен был человеком образованным, с превосходным вкусом, одним из членов элитарной группы «романцев», художников, когда-то учившихся в Италии, чьи произведения были пронизаны гуманистическим духом Ренессанса. Работы Отто ван Веена были вдумчивыми, значительными, хотя почти лишенными жизни. Тем не менее, этот художник оказал серьезное влияние на эстетическое и интеллектуальное образование Рубенса.

Отто ван Веен особенно славился своими знаниями символических атрибутов, с помощью которых было принято

визуально передавать абстрактные идеи. Рубенс овладел этим умением в полной мере, за что в дальнейшем не раз благодарил своего учителя. Отто ван Веен всю жизнь оставался преданным другом Рубенса.

Эжен Фромантен, французский писатель, художник и искусствовед, в своей книге «Старые мастера», рассказывая об учителях Рубенса, писал: «Нет ничего более противоположного, чем контраст, представляемый ван Ноортом и Вениюсом (французское написание фамилий учителей), этими двумя столь неодинаковыми по характеру и, следовательно, столь различными по оказываемому ими влиянию индивидуальностями. Нет ничего более причудливого, чем судьба, призвавшая их, одного за другим, к разрешению столь ответственной задачи, как воспитание гения. Заметьте, что противоположности их характеров вполне отвечали тем контрастам, которые сочетались в сложной натуре их ученика, столь же осторожной, сколь и дерзкой. В отдельности они представляли собой противоречивые, непоследовательные элементы его характера, вместе они как бы воспроизводили всего Рубенса со всей совокупностью заложенных в нем возможностей, с его гармонией, равновесием и единством, но только без его гения».

Чуть дальше Фромантен пишет: «Отто Веен был личностью благородной и высокой культуры, учившийся во Флоренции, Риме, Венеции и Парме. Своими духовными учителями он почитал Рафаэля, Веронезе, Тициана и особенно Корреджо. Ему свойственны изящество, благопристойность, благодаря близости к лучшему обществу и лучшим мастерам. Но при этом у него наблюдается неустойчивость убеждений и вкусов, безличность колорита… в его картинах преобладают винно-красные, но довольно холодные тона. Он производит впечатление ума развитого, но посредственного. Адам ван Ноорт, напротив, – непосредственный, порывистый человек, фламандец по рождению и темпераменту в полной мере. Он верил в свою способность делать все без посторонней помощи и не смущался своим невежеством. В живописи Ноорт предпочитал резкие акценты, сильные световые удары, яркие, кричащие и мощные тона. Он писал широкими мазками, почти не слитыми, сочными, струящимися. Его кисть – уверенная, стремительная, точная».

В 1598 году, когда Питеру Паулю исполнился двадцать один год, его приняли мастером в гильдию Святого Луки, антверпенскую ассоциацию художников и ремесленников, старейшиной которой был его бывший учитель Адам ван Ноорт. Хотя у Рубенса пока не было собственной студии, и он продолжал

еще целых два года работать у Отто ван Веена, ему теперь разрешалось подписывать и продавать свои работы, а кроме того, брать учеников. Что он и сделал, взяв к себе в ученики Деодатуса Дель Монте, сына антверпенского серебряных дел мастера.

Сведений о работах Рубенса этого периода до нас дошло мало.

Очевидно, уже тогда он считался хорошим художником, иначе у него не было бы учеников. Известно, что в это время у матери хранилось несколько его картин, так как она с гордостью говорила о них в своем завещании. Но существует только одна подписанная им работа – полностью завершенный портрет молодого человека, его лицо так мастерски нарисовано, что кажется, он вот-вот заговорит.

В Доме Рубенса в Антверпене находится выполненная на дереве картина «Адам и Ева в раю», созданная художником по мотивам гравюры Маркантонио Раймонди с оригинала Рафаэля. В отличие от гравюр и оригинала фигура Адама показана в сложном динамическом движении и больше похожа на землепашца.

Сохранилось несколько работ Питера Пауля, сделанных им до отъезда в Италию. Сравнивая их с произведениями, написанными после поездки, легко заметить, как возросло его искусство.

В последний год пребывания Рубенса у Веена студия получила великолепный заказ – декоративное оформление резиденции для приемов в Антверпене новых правителей Нидерландов, эрцгерцога Альберта и эрцгерцогини Изабеллы. Со времен герцогов Бургундских во всех крупных городах Нидерландов существовал целый ритуал встречи правителей. Разрабатывался подробный сценарий: с парадом, театральными представлениями и, конечно, великолепным светским приемом. Этот ритуал получил название «радостного въезда». С точки зрения развития культуры царствование Альберта и Изабеллы у всех ассоциировалось с великой эпохой Возрождения. В этом «золотом веке», а вернее, «золотых сумерках», фламандского искусства Рубенсу предстояло сыграть ведущую роль.

Тем временем в Аувенском университете, расположенном недалеко от Брюсселя, брат Питера Пауля Филипп сблизился с великим гуманистом Юстом Липсием и постепенно приобретал репутацию серьезного ученого. Питер Пауль всегда любил брата и восхищался им, стараясь поддерживать с ним постоянную связь, и если возникала необходимость попросить совета и помощи, он, прежде всего, обращался к Филиппу. Не в последнюю очередь под влиянием брата Питер Пауль обратил особое внимание на

латынь, все больше увлекаясь античностью.

В это время его взгляд все чаще устремлялся к Италии, к Риму – Вечному городу, который, словно магнит, притягивал к себе всех художников и ученых. Нидерландские художники того времени были убеждены, что подлинный свет творчества идет только из Италии. Лишь там можно постичь тайну искусства. Каждый считал своим долгом совершить поездку на юг через Альпы. Обычно нидерландские художники совершали это паломничество раз в жизни, но многие оставались в Италии – этом заповеднике живописи, скульптуры и архитектуры – на долгие годы. Рубенса, как и всякого художника, тоже манила эта сокровищница Ренессанса и античности.

Надо сказать, что не только рассказы Веена, но и семейные традиции побуждали Рубенса отправиться в поездку, подталкивали к более углубленному изучению итальянского искусства. Ян Рубенс в совершенстве владел латынью и итальянским языком, изучал право в Падуе, в 1554 году получил степень доктора в Риме. В 1603 году там же получил степень доктора и старший брат Питера Пауля Филипп Рубенс. Все дороги вели в Рим.

9 мая 1600 года Питер Пауль Рубенс, не достигнув еще двадцатитрехлетнего возраста, отправился в путь по дорогам Франции на юг – в Италию. Он был молод, красив, хорошо воспитан. Знал латынь, английский, испанский, французский и итальянский языки. Диплом свободного художника гильдии Святого Луки и кошелек матери помогали ему верить в свою звезду. Его первой целью была Венеция. И не случайно. Венецианская живопись – это сверкающая, богатая звучностью и чистотой цвета палитра Веронезе, это могучие, полные динамизма и необычных ракурсов композиции Тинторетто, это особый универсальный дар Тициана. Тициана Рубенс изучал и копировал на протяжении всей жизни. Казалось, он даже пытался повторить жизненный путь Тициана – признание его сильными мира сего, творческое долголетие, богатый дом – почти дворец с садом, титулы.

В Венеции Рубенс встретился с мантуанским герцогом Винченцо I Гонзага, с которым, вероятно, был знаком еще со времен визита герцога в Антверпен. Надо полагать, что у Питера Пауля имелись серьезные рекомендации от достойных людей. Мы не знаем – какие именно, но их действенная сила налицо: 5 октября 1600 года ему разрешили присутствовать на бракосочетании Марии Медичи с королем Франции Генрихом IV, состоявшемся во Флоренции. А к концу того же года герцог Винченцо I Гонзага, родственницей которого была Мария, принял

Рубенса на службу. Герцог быстро убедился в одаренности художника, оценил и полюбил его за превосходные манеры и образованность, и на протяжении восьми лет Рубенс был придворным художником в Мантуе. За это время Питер Пауль многие месяцы провел в Риме и Флоренции, в Венеции и Генуе.

В коллекции герцога Рубенс открыл для себя настоящие сокровища. Собрание семьи Гонзага – одно из знаменитейших в Италии. Здесь есть творения Беллини, Тициана, Пальмы Старшего, Тинторетто, Паоло Веронезе, Мантеньи, Леонардо да Винчи, Андреа дель Сарто, Рафаэля, Порденоне, Корреджо, Джулио Романо. Рубенс усердно копировал Тициана, Корреджо, Веронезе. У собирателей того времени как раз вошло в обычай обмениваться копиями: за неимением оригинала можно восхищаться хотя бы его отблеском. Гонзага остался очень доволен работами Рубенса, и ему пришла в голову чудесная мысль – послать юного мастера в Рим для создания копий с картин великих художников. В письме к кардиналу Монталетто, покровителю искусств, герцог просил оказать протекцию «Пьетро Паоло, фламандцу, моему живописцу».

В Риме Питер Пауль с наслаждением знакомился с творениями величайших мастеров – Рафаэля, Леонардо и Микеланджело, благодаря которым Рим стал местом паломничества.

Итальянские впечатления оставили глубокий след в творчестве художника. Он был очарован венецианскими живописцами, особенно Тицианом, вдохновлен произведениями Микеланджело и Караваджо. Отталкиваясь от итальянского искусства, Рубенс создал свой собственный стиль – фламандское барокко, в котором нидерландские традиции сплавились с мощью титанов итальянского Возрождения. Художник пел гимн чувственным радостям жизни.

Можно готовиться к блестящему будущему, глядя на шедевры других художников, и даже копируя их, но если хочешь добиться успеха, необходимо самому писать картины. А для этого художнику нужны заказы. Вскоре по счастливому стечению обстоятельств Питер Пауль получил заказ на три алтарных образа в капелле Святой Елены церкви Святого Креста Иерусалимского в Риме. Эта работа сохранилась до сегодняшнего дня, хотя, конечно, неумолимое время наложило на нее свой отпечаток. И, тем не менее, она по-прежнему демонстрирует силу воображения и великолепную технику зрелого мастера, которому едва исполнилось 25 лет. В центре алтаря Рубенс поместил святую Елену, выглядящую настоящей королевой в золотом парчовом наряде. На правой стороне алтаря он изобразил Христа,

увенчанного терновым венцом, а на левой – воздвижение креста. Художник впервые смело использовал итальянский опыт. Совершенно ясно, что он еще колебался: тут проявился и мощный рисунок Микеланджело, и драматический колорит Тинторетто… В картине еще чувствуется некоторая скованность молодого мастера. Но, несмотря на это, видно, что он уже намного превзошел уровень фламандских поклонников Италии.

Выполнив заказ для церкви Святого Креста, Рубенс вернулся в Мантую, где в марте 1603 года герцог поручил ему важную дипломатическую миссию – передать дорогие подарки испанскому королю, чтобы снискать благосклонность Филиппа III (испанское влияние в Северной Италии было довольно значительным.)

В 1603 году Питер Пауль отправился с подарками в Испанию ко двору короля в Вальядолиде. Само по себе доверие герцога свидетельствует, что Рубенс уже завоевал при дворе авторитет и как художник, и как обходительный светский человек, которому по силам выполнить серьезное дипломатическое поручение. Среди подарков, которые Рубенс вез королю и его ближайшему окружению, были прекрасно выкованная карета с шестью лошадьми, ювелирные изделия, комплекты оригинальных фейерверков, духи и благовония в драгоценных сосудах и несколько копий с картин, правда, не самого Рубенса, а знаменитых мастеров Рима. Картины предназначались в качестве подарка главному министру и фавориту короля герцогу Лерме, который считался покровителем изящных искусств. Рубенсу предстояло лично сопровождать дары и проследить за их своевременной доставкой королю и его министру.

Об этом путешествии Питер Пауль Рубенс подробно рассказал в сохранившихся до нашего времени письмах секретарю герцога Аннибале Кьеппио. Путешествие оказалось не из легких. Дорога пролегала через горы, к тому же пришлось совершить продолжительное морское путешествие из Ливорно в Испанию, и Рубенсу не хватило выделенных ему на это средств. Наводнение во Флоренции задержало его экспедицию на несколько дней, и молодому человеку пришлось столкнуться с серьезными затруднениями при найме корабля. Да и в Испании его подстерегали многочисленные трудности, о чем он подробно доложил в Мантую Аннибале Кьеппио.

Надо сказать, что из обширной переписки Рубенса складывается портрет человека со сдержанным, волевым характером, очень наблюдательного и умеющего в нескольких фразах обрисовать всю сложность ситуации. Испытывая материальные затруднения, художник писал: «Тем не менее, уже

теперь мои расходы много выше тех, которые с чрезмерной бережливостью предусмотрел Маршал Двора и другие лица. Я, конечно, сделаю все, что можно; рискует здесь его Светлость, а не я. Если мне не доверяют, то дали мне слишком много денег, а если доверяют, то слишком мало». А вот как объяснил Рубенс свое согласие на поездку в Испанию в письме Кьеппио из Вальядолида: «Я соглашался на эту поездку для писания портретов, как на предлог – впрочем, малопочтенный – для получения более значительных работ».

Несмотря на все трудности, Рубенс сумел довезти до места назначения все подарки до единого в «товарном» виде. Для поддержания соответствующего внешнего вида коней (которые, за отсутствием в то время железных дорог и трейлеров, передвигались, разумеется, своим ходом) слуги, по его приказу, мыли их дешевым сухим вином. Так что через несколько недель после отъезда из Мантуи Рубенс с чистой совестью смог сообщить о своем благополучном прибытии к испанскому королевскому двору со всеми дарами, оказавшимися в полной сохранности, включая «лоснящихся, красивых лошадей».

Но когда из багажа были извлечены картины, выяснилось, что они очень пострадали: «Сегодня… мы обнаружили, что картины… настолько попорчены и им причинен такой вред, что я просто пришел в отчаяние. Вряд ли мне по силам их реставрировать… Холст… почти полностью сгнил (несмотря на то, что все полотна находились в цинковом ящике, дважды завернутые в промасленную материю, а потом помещены в деревянный сундук). Такое их печальное состояние объясняется постоянными дождями, которые шли не прекращаясь двадцать пять дней подряд – совершенно невероятное явление для Испании!» К счастью, все закончилось не так плохо, как выглядело с первого взгляда: высохнув, картины оказались в гораздо лучшем состоянии, и опасения Рубенса не оправдались. Хорошо, что герцогу не пришло в голову послать в подарок своим сиятельным коллегам оригиналы! Но с поврежденными полотнами срочно надо было что-то делать.

К тому же, королевский двор в это время выехал в летнюю резиденцию – замок Аранхуэс. Оттуда он собирался отправиться в Бургос. Следовательно, король должен был вернуться в Вальядолид не раньше июля. Эти два месяца стали просто подарком небес. Питер Пауль в бешеном темпе исправил испорченные полотна Факкетти, а безвозвратно погибшие произведения заменил двумя полотнами собственной работы. Так как ему была предоставлена свобода в выборе сюжета, он написал «Гераклита» и «Демокрита». Все было сделано вовремя.

Представитель герцога Мантуанского при испанском дворе – высокомерный человек, строго соблюдающий этикет, взялся лично передать дары королю. Однако при передаче картин герцогу Лерме он все же позволил присутствовать и Рубенсу. Лерма с удовлетворением их осмотрел, принимая копии за оригиналы. Рубенс дипломатично не стал уличать герцога в невежестве. При этом произведения самого Рубенса удостоились отдельной похвалы, в результате чего через некоторое время художник получил великолепный заказ – ему предстояло написать парадный портрет первого министра короля герцога Лермы. Была выбрана самая трудная поза – верхом на коне. Этот заказ открыл обширную галерею официальных пышных портретов, созданных Питером Паулем Рубенсом. И надо сказать, что эту работу двадцатишестилетний Рубенс выполнил блестяще. По сравнению со знаменитой картиной Тициана «Карл V в битве при Мюльбурге», конная фигура молодого фламандского живописца выглядит более динамичной. Тициан изобразил Карла как бы проезжающим перед нами на расстоянии, а Рубенс направил конную фигуру герцога Лермы прямо на зрителя, что создало ощущение напористого движения мощного широкогрудого коня с развевающейся по ветру гривой.

Изображение же самого герцога Лермы вызывает двойственные чувства. Закованный в латы торс герцога с простертой правой рукой создает впечатление торжественности и величия. Однако с этими сверкающими латами и картиной битвы на втором плане контрастирует голова Лермы без защитного шлема, с совершенно бесстрастным выражением лица. Пышность аксессуаров, активный фон, мощный, полный жизни конь выглядит в данном случае лишь пьедесталом.

И тем не менее, этот портрет очень понравился не только самому герцогу, но и всему испанскому двору. Через несколько лет слава о нем перешла границы, и другие художники пытались использовать тот же технический прием с использованием композиции в виде уходящей вверх «спирали» (постепенного повышения). А молодой фламандский художник сразу стал популярен. Выполняя дипломатические поручения герцога Мантуи, Рубенс написал множество заказных портретов при дворах тех правителей, у которых ему пришлось бывать.

В Испании Питер Пауль пробыл около года, после чего отправился обратно в Италию ко двору герцога Винченцо I Гонзага. По возвращении Рубенс много работал над созданием алтарных картин, и впоследствии этот вид изобразительного искусства занял видное место в его творчестве наряду с монументальными декоративными композициями, которые он

выполнял по поручению королей Испании, Франции, Англии. Одну из таких ранних композиций художник написал по заказу Винченцо I Гонзаги – тот заказал картины для алтарной части церкви иезуитов в Мантуе. После этого многие церкви сочли своим долгом обратиться к новому талантливому живописцу.

В алтаре мантуанской церкви Питер Пауль разместил холст «Семейство Гонзага поклоняется Троице», а по бокам от него расположил «Крещение» и «Преображение». К сожалению, это полотно сохранилось до наших дней не полностью. В 1773 году орден иезуитов был распущен, и церковь потеряла постоянных хозяев и владельцев. Во время французского нашествия в Италию здание церкви использовалось в качестве склада (как это нам знакомо!). При этом центральный холст композиции «Семейство Гонзага поклоняется Троице» был сильно поврежден, и в 1801 году его разрезали на несколько частей. Потомки герцога сохранили и перенесли в герцогский дворец в Мантуе центральную часть холста, на которой был изображен молящийся Винченцо I Гонзага, его супруга и родители. Рядом с герцогом Рубенс изобразил фигуры его детей. Сохранилось три отдельных фрагмента с их погрудными изображениями. Наиболее известен один фрагмент, который в настоящее время находится в собрании Венского музея истории искусства. Вероятнее всего, этот венский портрет изображает сына Винченцо – будущего герцога Мантуи Винченцо II Гонзага. Учитывая время, когда он был создан, можно считать, что этот портрет открывает целую галерею замечательных камерных портретов детей и подростков, созданных Рубенсом без аффектации и помпезности (чаще всего их заказывали для себя и своих близких). Мимолетно и живо схвачено выражение лица подростка. Кажется, что он не позирует, а случайно проходя мимо, оборачивается к зрителю. Это умение передать индивидуальную неповторимую сущность человека свойственно лучшим работам фламандца.

Оно же присуще и самому раннему автопортрету Рубенса на картине «Автопортрет с мантуанскими друзьями». На картине мы видим шесть человек. Среди них только лицо самого Рубенса опознается всеми исследователями без сомнений. Пятеро его друзей, написанных на горизонтальной линии рядом с ним, что придает некоторое однообразие и скованность движения, достоверно не разгаданы до сих пор. Изображая собственную фигуру, Рубенс проявил большую свободу, чем в остальных случаях, и поэтому она заметно выделяется. Лицо и взгляд Питера Пауля обращены к зрителю в три четверти (его любимый разворот в автопортрете). Молодой красивый человек с темными усами и бородкой спокойно вглядывается в нас, уверенный в

своих силах, мыслях, надеждах и стремлениях.

В 1607 году Рубенс вместе с герцогом отправился в Геную. Здесь он воспользовался случаем и тщательно изучил архитектуру и позднее, в 1620-е, издал двухтомный труд «Дворцы Генуи».

Отцы-иезуиты заказали художнику картину «Обрезание» для высокого алтаря Генуэзского собора. В этой алтарной композиции Рубенс сделал упор на порывистом устремлении вверх, которое он перенял у Корреджо, когда изучал его картины в Пармском соборе. Влияние Корреджо сказалось и в изображении сияния, исходящего от младенца. Богатством красок и насыщенной густотой мазка Рубенс во многом обязан Тициану. А в фигуре Богоматери чувствуется благородная осанка римских статуй. Его Богоматерь сочетает в себе реализм чувств с идеализированной формой, на которой настаивала Церковь.

В Генуе Рубенсу, уже зарекомендовавшему себя умелым портретистом, пришлось писать много портретов по заказам генуэзской знати. Ему уже не нужно искать заказы – они сами находят его. Паоло Агостино Спинола писал из Генуи 26 сентября 1606 года Аннибале Кьеппио: «У меня нет вестей о господине Пьетро Паоло. Я очень желал бы получить от него письмо и иметь случай быть ему полезным. Мне хотелось бы знать, когда он сможет, не причиняя себе неудобств, исполнить портреты – мой и моей супруги».

Заказные портреты, выполненные в Генуе и других городах, не составляли сферу интересов художника. Тем не менее, парадные портреты генуэзской аристократии в исполнении Рубенса стали эталоном барочного портрета и определили направление этого жанра в Италии, Испании, Фландрии, Франции, Англии. Сформировалась целая иерархия различных атрибутов, сразу определяющих социальное положение и область деятельности портретируемого. Фон вслед за Рубенсом стало принято делать гладким нейтральным или драпировать тяжелыми тканями, иногда позади портретируемого изображались колонны, пышные здания. Очень большое внимание уделялось костюму, его тщательной выписке. Характер облагораживался, спокойная поза подчеркивала значительность героя картины. Жесты писались полными достоинства, спокойствия, на заднем плане часто присутствовали эффектно брошенные плащи, тщательно выписывались родовые гербы.

Все возрастающая популярность и загруженность Рубенса работой позволяла ему отказываться от периодически навязываемых герцогом Мантуанским портретов хорошеньких женщин – в одном из писем Питер Пауль в отменно почтительной

форме просил освободить его от поездки во Францию, чтобы рисовать там придворных красоток. Хотя, повинуясь своему господину, во время пребывания в Испании художник все же выполнил портреты нескольких красивых испанских дам.

Глядя на портреты, созданные Рубенсом в Генуе, забываешь о вынужденности этих работ, о том, как и зачем они создавались. Например, два портрета маркизы Бриджиды Спинола Дория в белом и черном платьях настолько изящны, живы и выразительны, что до сих пор тиражируются на плакатах, журнальных обложках и даже вывесках различных помпезных заведений типа магазинов модного платья.

Во время службы у герцога Рубенс использовал любую возможность пополнить образование. За долгие восемь лет он исколесил всю Италию и часть Испании.

Хотя невозможно точно воспроизвести маршрут художника, можно с уверенностью сказать, что он посетил Флоренцию, Геную, Пизу, Падую, Верону, Аукку и Парму, неоднократно бывал в Венеции, может быть, в Урбино, а в Милане сделал карандашный набросок с картины Леонардо да Винчи «Тайная вечеря». Дважды подолгу жил в Риме. Очень немногие художники той эпохи (даже итальянские) могли похвастаться, что знают Италию лучше, чем Рубенс. Его письма этого периода написаны на живом, правильном итальянском языке и подписаны – «Пьетро Паоло», – так художник подписывался до конца жизни.

Во Флоренции в церкви Сан-Лоренцо его внимание не могла не привлечь капелла Медичи со статуями работы Микеланджело. Его, северянина, поразила пластическая свобода и образная сила произведений великого флорентийца. Питер Пауль тщательно зарисовал аллегорическую статую «Ночь» с основной точки зрения, а потом, на этом же листе, изобразил ее с позиции, с которой обычный зритель не мог ее видеть. Так он учился у Микеланджело свободному выявлению выразительности и красоты человеческого тела.

Благодаря добросовестному рисунку Рубенса мы теперь можем представить себе гениальную, давно утраченную композицию Леонардо «Битва при Ангиари». Сложное сплетение фигур, предельное напряжение действия и человеческих чувств, переданные Леонардо, оказываются близки поискам самого Рубенса. Спустя десять лет он написал одну из своих самых замечательных картин, «Битву греков с амазонками», где постарался достичь леонардовской выразительности в сложной многофигурной композиции.

Как и множество молодых художников, Рубенс стремился по-новому использовать открытия, сделанные его

предшественниками. Одной из немаловажных составляющих творческого дарования художника является невероятная способность объединять различные, несравнимые влияния, как античные, так и современные.

В это время из всех влияний, формировавших направление итальянского искусства, по-видимому, самым значительным и противоречивым было творчество Караваджо (он умер в 1610 году в 37-летнем возрасте), сложного, импульсивного, непредсказуемого молодого художника, который находился в зените своей славы, когда Рубенс впервые оказался в Риме. Караваджо, родом из Северной Италии, был всего на четыре года старше Питера Пауля. Рубенс знал его картины, хотя сведений, что эти художники когда-либо встречались лично, нет. Тем не менее, на фламандца картины Караваджо произвели сильное впечатление, и он даже сделал с них несколько копий. Итальянский новатор мастерски использовал свет и тень, умел найти здесь тонкий баланс, чтобы лучше высветить фигуры, более ясно представить текстуру, поверхность изображения. Но больше всего в творчестве Караваджо поражал его реализм, далеко выходящий за рамки того, что позволяли себе художники его времени. Караваджо предпочитал не идеализировать библейских персонажей, а рисовать их в облике простых людей с улицы.

Еще ближе, чем техника Караваджо, для Рубенса оказалось мастерство болонского мастера Аннибале Карраччи, которого пригласили в Рим для работы над великолепными украшениями палаццо Фарнезе. Рубенс перенял изобретенный этим художником метод работы мелом.

Через некоторое время после первого визита в Вечный город и возвращения ко двору Винченцо I Гонзага весной 1605 года Рубенс получил известие от брата. Оказывается, Филипп Рубенс приехал в Рим, чтобы получить степень доктора права.

Художнику удалось убедить своего щедрого работодателя, что ему необходимо еще раз посетить Рим, и вот осенью 1605 года братья сняли дом с двумя слугами на Виа делла Кроче возле площади Испании.

Второе пребывание Рубенса в Риме оказалось гораздо продолжительнее первого. Оно длилось с короткими перерывами почти три года, большую часть которых художник посвятил изучению живописи и античности. В лице Филиппа Рубенс получил настоящего эксперта по истории Рима. Его интересы простирались от античных гемм до современной архитектуры, от сложного убранства римских дворцов до особенностей ландшафта, окружающего Рим, и истории руин на Палатинском холме. Питер Пауль Рубенс сумел развить у себя моментальную

зрительную память и благодаря постоянным тренировкам добился такой скорости и твердости руки при создании рисунков и набросков, что трудно было найти ему равных.

Осенью 1606 года он получил один из самых заманчивых заказов в Риме – роспись главного алтаря для только что построенной церкви Санта Мария в Валлиселле, или, как римляне называют ее до сих пор, – Новой Церкви. Задание оказалось очень не простым. Отведенное для алтаря пространство было высоким и узким, а святым отцам хотелось, чтобы было изображено не менее шести святых.

Знание истории античного Рима подогревало интерес Рубенса к этому заказу. Среди заказанных святых на картине должны были присутствовать и мученики – в том числе святая Домицилла, племянница римского императора, святые мощи которой были недавно обнаружены при раскопках римских катакомб. Рубенс скрупулезно выписал всех святых, представив папу Григория Великого в великолепном блестящем облачении, а святой Домицилле придав чисто королевскую осанку. Он изобразил ее с золотистыми волосами, в ярком атласном наряде, украшенном жемчугом, и очень расстроился, когда увидел полотно после установки на предназначенное ему место. Световые блики делали изображение на картине почти неразличимым. Тогда художник за короткое время написал новый алтарный образ на грифельной доске, чтобы свести к минимуму отражение света, а оригинал картины оставил себе.

Осенью 1608 года Рубенс получил известие из Антверпена, что его мать тяжело больна. Не поставив в известность герцога Мантуанского, не дожидаясь открытия алтаря в Новой Церкви, он немедленно отправился в долгий путь домой. Правда, Питер Пауль надеялся, что едет ненадолго, что матери вскоре станет лучше, но не стал уверять секретаря герцога, что постарается вернуться как можно скорее.

28 октября 1608 года он не предполагал, что Италию больше не увидит.

Питер Пауль спешил напрасно: Мария Пейпелинкс, вдова Яна Рубенса, умерла. 19 октября она почила вечным сном, и, согласно воле покойной, ее тело было погребено в аббатстве Святого Михаила.

Рубенс тяжело переживал смерть матери. В память о ней Питер Пауль установил на могиле «лучшей из матерей» в качестве памятника созданную им величественную запрестольную скульптуру, которую он создал для Новой Церкви в Риме и которую тогда считал своим лучшим творением.

Отныне вся его жизнь сосредоточилась в Антверпене, к

которому еще не вернулось былое величие и который прославился не в последнюю очередь благодаря поселившемуся здесь Питеру Паулю Рубенсу.

Старые друзья уговорили художника съездить в Брюссель и там представили его испанским наместникам Южных Нидерландов – инфанте Изабелле и эрцгерцогу Альберту.

Великолепно образованный и умеющий держаться в обществе, Рубенс пришелся ко двору. В 1609 году ему предложили в знак особого внимания золотую цепь и должность придворного живописца, а это сулило годовое содержание в пятнадцать тысяч гульденов, престиж и большую свободу творчества. Придворным художникам обычно предоставлялось жилье либо во дворце, либо рядом с ним, в Брюсселе, но Рубенс добился права жить в Антверпене. Вот что он писал своему другу в Рим: «Я не желаю снова становиться царедворцем». Каким-то образом художнику удалось настоять на своем. Всю свою жизнь Рубенс умел сочетать прекрасные манеры с отменным упорством в делах, касавшихся его дальнейшей карьеры. Вероятно, он проявил такую вежливую строптивость, беседуя с эрцгерцогиней. Возможно, это его умение успешно улаживать свои дела через несколько лет навело эрцгерцогиню на мысль использовать даровитого художника в качестве дипломата. Таким образом, Рубенс, вопреки своему желанию, оказался вовлеченным в придворную жизнь, и началась необычная для живописца дипломатическая карьера.

Надо сказать, что эрцгерцог с супругой были еще более ревностными католиками, чем властители Испании. Немудрено, что при их правлении страну захлестнула новая волна благочестия. Католики со всех сторон стекались ко двору, уверенные, что здесь они найдут покровительство и поддержку. Строились капеллы, возводились церкви. Католическая церковь и двор превосходно осознавали, что власти и вере нужен ореол, нужны грандиозные храмы, статуи, монументальные полотна. И тут Рубенс оказался просто незаменим.

Его новая, мощная, жизнеутверждающая манера письма, стремление наполнить холст насыщенным, бурным движением очаровали титулованных меценатов. В заказах не было недостатка.

Рубенс выполнял многочисленные церковные заказы, занимался декоративным оформлением дворцов и церквей, писал портреты придворных и, конечно, своих сановных работодателей.

В годы, последовавшие за назначением Рубенса придворным живописцем, он не только выполнял обязанности придворного художника, но и не отказывался принимать заказы от других

покровителей, как в Испанских Нидерландах, так и за рубежом. Конечно, с высочайшего соизволения своих венценосных покровителей, заинтересованных в поддержании хороших отношений с другими монархами.

В том же многообещающем 1609 году известный далеко за пределами Антверпена блестящий художник познакомился с дочерью антверпенского юриста, секретаря городского регентства Изабеллой Брандт. Восемнадцатилетняя Изабелла была высокой, стройной девушкой с темными волосами, лукавой улыбкой и милыми глазами с легкой косинкой.

3 октября Питер Пауль Рубенс и Изабелла Брандт обвенчались.

В честь счастливого события художник написал «Жимолостную беседку» («Автопортрет с Изабеллой Брандт») – одну из своих лучших картин. Не создай он в Антверпене ничего другого, это произведение позволило бы ему покорить антверпенскую публику, меценатов, коллег-художников. Молодожены изображены сидящими в саду под пышным кустом жимолости. Питер Пауль занял искусно-небрежную позу, одна нога в шелковом чулке на другой; Изабелла сидит рядом с ним на табурете, раскинув подол роскошного, элегантного платья. Необычна уже расстановка фигур – он возвышается над ней, и зритель видит его как бы снизу. Питер Пауль слегка склонился к Изабелле, она положила ладонь на его руку. В изображении молодых людей нет никакой аффектации, напыщенности. Она в нарядном удобном платье и шляпке сдержанных тонов, он в щегольском костюме. Его пурпуэн (модный камзол) с широким кружевным воротником, штаны с желтыми подвязками, бежевые чулки, кожаные туфли, шляпа с высокой тульей – весь его наряд вместе с дорогим нарядом Изабеллы, казалось бы, полностью укладываются в законченный тип парадного портрета в стиле барокко. Но позы Питера и Изабеллы естественны, свободны и интимны, в них нет надменности и торжественности. Это, скорее, свидание счастливой пары в уютном саду. Темные глаза Питера Пауля спокойно и внимательно смотрят на зрителя, ее взгляд полон лукавого любопытства и как бы слегка подтрунивает над ситуацией. Оба – пышущие здоровьем, привлекательные молодые люди, вполне довольные жизнью и друг другом. Это один из лучших портретов XVII века.

Чувства и атмосфера, отраженные на картине, оказались лейтмотивом всей их дальнейшей жизни. В семье Рубенса родилось трое детей, позже Питер Пауль усыновил обоих детей умершего брата. Донжуанских наклонностей художник, в отличие от большинства людей его профессии, никогда не проявлял, и

брак был счастливым.

Рубенс купил особняк на улице Ваттер, которая сейчас носит его имя. В саду построил ротонду со стеклянным куполом, где экспонировал работы и хранил коллекции.

В это время магистрат Антверпена задумал украсить городскую ратушу.

Заказ на картины для только что отреставрированного зала заседаний штатов получили два художника: Рубенс и Абрахам Янсенс. Рубенс написал «Поклонение волхвов». Это была прекрасная возможность продемонстрировать согражданам, чему он научился за время своего восьмилетнего пребывания в Италии. Размеры заказанной картины достаточно велики, чтобы развернуть многофигурную сцену поклонения. Люди в ярких одеждах, лошади, верблюды, богатые дары, мускулистые тела, горящие факелы производят на зрителя неизгладимое впечатление. Темный фон подчеркивает светлые части композиции, на которые по замыслу должен падать акцент.

Вскоре художник получает еще один многообещающий заказ. По ходатайству его друга Корнелиса ван дер Геста приор церкви Святой Вальпургии заказал ему большой триптих для украшения главного алтаря. На деньги, которые Рубенсу предложили за работу, могла бы несколько лет безбедно существовать целая семья. Художник никогда не брал денег зря и в 1610–1611 годах написал «Водружение креста», которое произвело сенсацию.

Ранее выполненная им композиция «Поклонения волхвов» была статична уже по своему сюжету, поэтому движение было для художника второстепенной задачей. В «Водружении креста», наоборот, весь сюжет в действии. Однако движение надо искать не в тщательно проработанных позах или капризных складках одежды. Динамика развивается по диагонали. Центральная часть «Водружения креста» изображала распятие Христа. Обычно внимание художников привлекала финальная сцена, когда все уже свершилось и осталось оплакать страдальца. Рубенс же сделал зрителя свидетелем казни. Палачи с яростным усилием поднимают крест. Их лица почти не видны, а напряжение мышц, стальные латы, тускло-красные одежды сливаются в единую волну. Кажется, что эта живая волна подхватила и несет Христа навстречу молящимся в церкви прихожанам. Христос Рубенса выглядит на кресте не безответным страдальцем, а воплощением величия. В этом произведении Рубенс сумел показать экстаз бессмертной жизни, противостоящей смерти.

С годами количество заказов росло, поступая от многих королевских дворов Европы и от церкви. Рубенс взял за правило не отказываться ни от одного. Быстро завоеванная известность,

растущий спрос подвели Питера Пауля к мысли открыть собственную мастерскую. При ней сложилась антверпенская школа репродукционной гравюры, воспроизводившая живописные оригиналы Рубенса и художников его круга.

Вскоре эта мастерская превратилась в своего рода художественную академию, она примечательна не только колоссальным числом созданных полотен, но и тем, что здесь работали многие молодые таланты: Антонис ван Дейк со своим быстрым, лирическим мазком, Франс Снейдерс – великолепный рисовальщик натюрмортов, Ян Брейгель по прозвищу Бархатный, к которому Рубенс относился как к старшему брату. Чуть моложе был Якоб Йорданс (он, как и Рубенс, сначала учился у Адама ван Ноорта), который писал солидные, сочные картины из кипучей фламандской жизни, а также мифологические сцены с непременной пышнотелой обнаженной натурой. Они вместе написали несколько картин. Рубенс занимался людьми, Брейгель декоративными цветами и фруктами, Снейдерс при необходимости рисовал дичь или рыбу. В мастерской трудилось и много других не столь выдающихся художников, которые вносили свою лепту в славу антверпенской живописной школы того периода.

Без этой мастерской вообще было бы немыслимо создание таких грандиозных живописных циклов, как, например, декоративное оформление тридцатью девятью картинами церкви Святого Карла Борромея в Антверпене. Рубенс был монументалистом по призванию, но технике фрески он предпочитал масляную живопись. И достиг виртуозной манеры письма как в необыкновенном фактурном разнообразии, так и в умении придать картине праздничный декоративный характер.

Та быстрота, с которой работал Рубенс, изумляла современников. Известно, например, что в 1624 году он за одиннадцать дней написал картину «Поклонение волхвов» высотой в пять метров. Создавая большие декоративные полотна, художник заранее рассчитывал эффект, который они будут производить в определенном архитектурном ансамбле.

Работа над картинами была надежно отлажена. Сначала Рубенс обычно создавал небольшой эскиз будущей картины, нанося на светлый грунт основной рисунок коричневатыми мазками и строя цветовую композицию при помощи немногочисленных светлых красок. Его эскизы – великолепные сами по себе – писались быстро, запечатлевая замысел мастера. Потом на тщательно загрунтованный холст (Рубенс предпочитал традиционный для Нидерландов белый грунт красному итальянскому: на белом краски больше насыщены светом)

ученики наносили основные линии композиции и цветовые пятна. Когда подготовительная работа заканчивалась, живописец, слегка тронув фигуры легкими, виртуозными мазками, буквально оживлял их. Многие из помощников Рубенса были талантливыми художниками, однако никто не мог сравниться с ним в мастерстве. Поэтому иногда он не только подправлял сделанное учениками, но и перерабатывал заново.

Самые важные фрагменты будущей картины – этюды голов, фигур он детально выписывал сам. Однако лучшие работы художника созданы им самим от начала до конца. Рубенс нередко придерживался старонидерландского обычая писать на деревянных досках, покрытых по светлому грунту тонким красочным слоем и создававших эффект зеркально полированной сияющей поверхности. Перефразируя итальянца Беллори, одного из первых биографов Рубенса, о его картинах с полным правом можно сказать, что они «как будто исполнены единым движением кисти и одушевлены единым дыханием».

В мастерской знаменитого живописца работали десятки учеников, но еще больше просили принять их.

О популярности мастерской Рубенса лучше всего скажет записка Якову де Би, написанная художником 11 мая 1611 года:

«Господин де Би!

(…) С великой неохотой я принужден упустить этот случай доказать Вам мою дружбу не на словах, а на деле. Я действительно не могу принять к себе молодого человека, которого Вы мне рекомендуете. Я до такой степени осажден просьбами со всех сторон, что многие ученики уже несколько лет ждут у других мастеров, чтобы я мог принять их к себе. (…) Я могу сказать с полной правдивостью и без малейшего преувеличения, что я был принужден отклонить более ста кандидатов, хотя многие из них мои родственники или родственники моей жены, и некоторые из этих отказов, как мне известно, обидели моих лучших друзей. (…)»

В марте 1611 года у Питера Пауля родилась дочь, которую назвали Кларой Сереной. Крестным отцом девочки стал старший брат Питера Пауля. Но счастье и горе – две неразлучные сестры. Скоропостижная кончина любимого брата Филиппа в августе того же года нанесла Рубенсу страшный удар. Через пятнадцать дней после его смерти вдова брата родила сына. Этот ребенок, которого тоже назвали Филиппом, был воспитан Питером и Изабеллой.

В память о друге и брате Рубенс написал картину «Четыре

философа» (другое название «Юст Липсий и его студенты» или «Автопортрет с братом Филиппом, Юстом Липсием и Ваувером»). На переднем плане зритель видит старое иссушенное лицо философа Липсия, сидящего за столом под бюстом Сенеки, по обе стороны от него расположились два лучших ученика: тучный Ваувер и красивый Филипп Рубенс с вдохновенным лицом. Позади них стоит, не как участник ученой беседы, а скорее, как любопытный зритель, сам Питер Пауль.

В 1611 году Рубенс купил в Антверпене дом и в течение 1611–1618 годов выступал в роли архитектора, полностью его перестраивая. Переделки, пристройки, покупка земельных участков постепенно превратили обычный городской дом в отмеченный барочной пышностью роскошный дворец в духе итальянского палаццо. Это здание, которое теперь именуется Домом Рубенса, включало в себя жилые помещения, мастерскую, хранилища коллекций скульптур, картин и античных редкостей, обширный сад с триумфальной аркой, павильонами и цветниками. Здесь Питер Пауль Рубенс устраивал пышные приемы и различные празднества. Он вел образ жизни не бюргера, а аристократа. При этом режим дня Рубенса был крайне строг. Певец праздника жизни почти не пил, не играл в карты, рано ложился спать.

Рабочий день художника был уплотнен до предела. Вот что вспоминает один из современников: «Мы посетили знаменитого художника Рубенса, которого мы застали как раз за работой, при этом он заставлял читать себе вслух из Тацита и одновременно диктовал письмо. Так как мы молчали и не хотели ему мешать разговорами, он сам начал с нами говорить и при этом продолжал, не прерывая, свою работу, заставлял читать дальше, не переставал диктовать письмо и отвечал на наши вопросы».

Знаток искусства XVII века Роже де Пиль дает такой портрет художника:

«Он привлекал всех достоинствами, которые приобрел сам, и прекрасными качествами, дарованными природой. Он был высокого роста и обладал величественной осанкой, черты лица имел правильные, щеки румяны, волосы русые, глаза его блестели, но не слишком ярко; он казался жизнерадостным, мягким и вежливым. Он отличался приветливым обхождением, ровным нравом, легкостью в разговоре, живым и проницательным умом; говорил размеренно, очень приятным голосом. Все это придавало его словам естественную красноречивость и убедительность. Он мог без труда разговаривать, занимаясь живописью; не прерывая работы, непринужденно беседовал с теми, кто приходил его навестить.

Казалось бы, многое в его жизни отвлекало от регулярных занятий, тем не менее, жил он очень размеренно. Он вставал всегда в четыре часа утра и обязательно начинал день со слушания мессы, потом он принимался за работу, всегда имея при себе наемного чтеца, читающего ему вслух какую-либо хорошую книгу, обычно Плутарха, Тита Ливия или Сенеку. Он необычайно любил свой труд и потому жил всегда так, чтобы работать легко, не нанося ущерба своему здоровью. Он работал таким образам до пяти часов вечера, затем садился на коня и отправлялся на прогулку за город, или на городские укрепления, или как-либо еще старался дать отдых своему уму. По возвращении с прогулки он обычно находил у себя дома нескольких друзей, пришедших отужинать вместе с ним, умножая тем самым застольные удовольствия. Однако он терпеть не мог излишества в вине и пище, а также в игре. Самым большим удовольствием для него было проехаться на каком-нибудь прекрасном испанском коне, прочитать книгу или заняться разглядыванием своих медалей, агатов, сердоликов и других резных камней, прекрасным собранием которых он располагал.

Он редко посещал друзей, но принимал посетителей так любезно, что все любители изящного, все ученые и просто иностранцы любого звания, приезжавшие в Антверпен, приходили к нему поглядеть на него самого и на его художественную коллекцию, одну из лучших в Европе. Он редко делал визиты, имея на то свои причины, однако никогда не отказывал живописцам, если те просили его прийти взглянуть на их работы. С отеческой добротой он высказывал им свое мнение, а иногда брал на себя труд подправить их картины. Он никогда не осуждал чужих произведений и находил что-то хорошее в любой манере».

Рубенс очень любил проводить то немногое свободное время, которое у него было, в кругу друзей, среди которых наиболее близкими были антверпенский бургомистр Рококс, государственный секретарь Гевартс, нидерландский гутенберг – печатник Балтазар Морет и поддерживающие с Рубенсом тесные связи и после смерти брата ученые иезуиты. Кроме этого, художник постоянно переписывался со знаменитым археологом Пейреском, его братом Валавэ и адвокатом и библиотекарем французского короля Дюпюи. Рубенса всегда привлекали энергичные, пытливые и любознательные люди.

Многих своих друзей он изображал на портретах. В этих его работах, в отличие от помпезных заказов, нет никакой барочности, пышности. Как правило, они очень камерны и необычайно убедительны. В руках моделей Рубенс зачастую изображал книги – символ учености. К этому кругу портретов

можно отнести и уже упоминавшийся групповой портрет «Четыре философа».

Интересы художника всю жизнь отличались исключительной широтой. Только перечисление их свидетельствует о ренессансном богатстве натуры художника. Так, в 1620-е годы он руководит работой граверов и живописцев своей обширной мастерской, оформляет книги для антверпенского издательства Плантена, делает картоны для шпалер, выполняет проекты скульптурных рельефов и различных изделий художественного ремесла, наконец, смолоду интересуясь архитектурой, выпускает в 1622 году двухтомный увраж (роскошное издание большого формата с массой гравюр) «Дворцы Генуи с их планами, фасадами и разрезами». Позже разворачивается и общественная деятельность Рубенса: он активно проявляет себя на дипломатическом поприще, отстаивая интересы родины. Но при всем разнообразии занятий главной его страстью всегда оставалась живопись. Недаром он назвал ее «любимой профессией».

А в Брюсселе тоже не забыли о художнике из Антверпена. В 1613 году эрцгерцог заказал ему «Вознесение Богоматери» для церкви Нотр-Дам де ла Шапель в Брюсселе. И когда на следующий год у Изабеллы Брандт родился сын, – эрцгерцог дал согласие быть крестным мальчика, которого нарекли Альбертом.

Семейные дела у Рубенсов были в полном порядке, а слава художника стремительно росла.

Необыкновенный успех имела роспись алтаря, выполненная им в период с 1611 по 1614 год для Главного Антверпенского собора. Ее заказали «аркебузьеры» (одно из многочисленных в то время полувоенных братств в Нидерландах) для бокового придела, выделенного в этой городской церкви для молитв. Рубенса попросили написать триптих – центральную панель с примыкающими к ней боковыми «крыльями», с изображениями на обеих сторонах, причем на картине должен был обязательно присутствовать патрон аркебузьеров, святой Христофор, который, по христианской легенде, когда-то перенес Христа через реку.

Рубенс изобразил святого Христофора в виде великана Геркулеса с устроившимся у него на плече младенцем Христом на обратной стороне боковых панелей, то есть святой патрон заказчиков смотрел на посетителей церкви с закрытых «крыльев» триптиха круглые сутки, за исключением часов богослужений. Центральной же картиной было «Снятие с креста», слева располагалась «Кара Господня», справа – «Представление в храме».

«Кара Господня» и «Представление в храме» – написаны

теплыми красками, напоминающими о влиянии на художника Венеции. Но центральная панель – «Снятие с креста» свободна от итальянских мотивов, в ней мы наблюдаем эволюцию череды более светлых красок, что типично для нидерландской живописи. На самом мертвом теле, на складках савана, на женских силуэтах мерцающие бело-серые блики, светло-янтарный и зелено-голубой цвета контрастируют с более традиционным красным и коричневым на мужских фигурах.

Зрителя поражала, прежде всего, фигура мертвого Христа. «Это одна из его самых прекрасных фигур, – писал знаменитый английский живописец сэр Джошуа Рейнольдс (1723–1792), когда он, словно завороженный, стоял перед этой картиной сто лет спустя после ее написания. – Голова, упавшая на плечо, смещение всего тела дают нам такое верное представление о тяжести смерти, что никакое другое не в силах превзойти его». И в самом деле, здесь изображена вся «тяжесть смерти», но в самой картине никакой тяжести не чувствуется. С перехватывающей дыхание виртуозностью Рубенсу удалось передать то мгновение, когда тело освобождено от креста, до того, как оно под бременем своего веса сползет в крепкие руки святого Иоанна, который стоит, раскрыв свои объятия, чтобы принять его. Фигура слева слегка поддерживает левую руку Христа, а справа подхватывает тело святой Никодим. Стоящая на коленях Магдалина придерживает руками его ступни. Но тело еще не опустилось; это критический момент, схваченная художником доля секунды, перед тем как мертвое тело всем весом опустится на протянутые к нему руки.

Полотно «Снятие с креста» стало вызовом мастерству всех художников, поскольку требовало высокого технического мастерства рисунка и умения заставить зрителя сопереживать. Через несколько лет слава о нем облетела всю Западную Европу.

При всей важности и мощности подобных заказов, при том, что много времени у художника отнимала работа над большими декоративными композициями и сооружениями (роспись плафона в банкетном зале дворца Уайт-холл в Лондоне; триумфальные арки в честь въезда в Антверпен инфанта Фердинанда; украшение охотничьего замка Торре де ла Парада), он успевал писать и камерные, лирические произведения.

С искренней симпатией написан тонкий «Портрет Мишеля Опховена», с которого смотрит лицо священника – некрасивое, но очень умное и участливое. Легкими взмахами итальянского карандаша, сангиной и мелом, с легкой проработкой пером и тушью изображено красивое молодое лицо герцога Бэкингема (того самого – из «Трех мушкетеров») с модной бородкой-эспаньолкой и слегка прищуренными глазами. Непревзойденное

мастерство кисти оживляет подсвеченные огнем углей лукавые глаза и разбегающиеся в улыбке морщины «Старухи с жаровней». Такая тонкость и нежность неожиданны в художнике, который порой напоминает дремлющий вулкан. Его пейзажи наполняли гнущиеся на ветру могучие деревья, вздымающиеся холмы, буйные зеленые рощи, стремительно несущиеся облака. Но при этом буйство природы он населял мирно пасущимися стадами, не торопясь едущими на повозках или беседующими крестьянами. Пронизанные ощущением мирного бытия, динамичной игрой светотени, свежестью и сочностью приглушенных красок, его картины воспринимаются как обобщенный поэтический образ фламандской природы («Возчики камней», «Пейзаж с радугой»). Иногда темперамент и долго сдерживаемое творческое напряжение побеждали, и тогда появлялись произведения, в которых Рубенс раскрывал свою титаническую натуру. Таковы, например, его полотна, изображающие охоту.

В 1615–1621 годах художник создал целую серию картин на охотничьи сюжеты. Для героев этих произведений охота не праздное развлечение, а отчаянная борьба за жизнь. Перед лицом смертельной опасности человек и зверь равны. Невероятны ракурсы фигур, яростны движения, грозны звери. В картине «Охота на львов» нет победителей. Смерть витает над каждым героем. Никто из предшественников Питера Пауля не писал львов, волков и леопардов в таких трудных и неожиданных позах. В них даже больше экспрессии, чем требуется. И, возможно, они не всегда кажутся естественными. Скорее всего, потому, что в Нидерландах сложно было наблюдать за леопардами и львами в естественных условиях. Но что касается лошадей, то Рубенс всегда ими восхищался. Он создал тип идеального коня – с узкой головой, широким крупом, нервными ногами, длинной развевающейся гривой, с хвостом, похожим на султан, с трепещущими ноздрями и огненным взглядом. Художник использовал изображение коня в композициях портретов, охот, битв, религиозных сцен, он посвятил ему одно из самых лирических и, несмотря на воинственный сюжет, одно из наиболее гармоничных произведений – «Битву греков с амазонками». Картина, созданная в 1615–1619 годах, наполнена духом напряженной, яростной схватки. По небу проносятся свинцово-сизые и огненные тучи. Словно ворох листвы, подхваченной ветром, несется кавалькада: пурпурные накидки, лоснящиеся от пота бока гнедых лошадей, отбрасывающая блики сталь доспехов… Бурному движению противопоставлены неторопливое, спокойное течение реки и устойчивые арки прочного, но узкого моста. Побежденные барахтаются в воде,

окрашенной отблесками далекого зарева. Картина написана стремительными, энергичными мазками.

Античная мифология всегда была для Рубенса источником вдохновения. В 1619–1620 годах, использовав сюжет о том, как сыновья бога Зевса, близнецы Кастор и Полидевк, соперничавшие со своими двоюродными братьями, украли у них невест – дочерей царя Левкиппа, художник написал картину «Похищение дочерей Левкиппа». Все фигуры в этой сложной и искусной композиции – похитители, отчаянно сопротивляющиеся девушки, стремительно рвущиеся кони – подчинены принципу симметрии. В каждой паре положение одной из фигур в слегка измененном виде повторяет другую.

Одной из бесспорных вершин творчества того же периода стала картина «Персей и Андромеда». Рубенс, в который раз обратившись к любимому им жанру, как всегда, по-своему пересказал миф. Сюжет картины заимствован из поэмы Овидия «Метаморфозы». Карель ван Мандер, первый биограф нидерландских живописцев, перевел ее на голландский язык и в 1604 году включил в свою знаменитую «Книгу о художниках».

Сын громовержца Зевса и аргосской царевны Данаи Персей, «одолитель змеевласой Горгоны», взгляд которой превращал все живое в камень, пролетал однажды над морем. Вдруг он увидел скалу, к которой была прикована дочь царя Эфиопии Кефея – красавица Андромеда. Она была наказана за «материнский язык»: ее мать, царица Кассиопея, похвалялась тем, что Андромеда прекраснее всех морских нимф, дочерей владыки морей Посейдона. И в наказание за эти дерзкие слова Андромеду принесли в жертву морскому чудовищу, которого Посейдон наслал на «Кефеевы долы». Персея пленила чудесная красота девушки. В жестокой схватке он убил чудовище и освободил Андромеду. Наградой Персею стала любовь прекрасной царевны, и благодарные родители с радостью отдали ее в жены герою.

Но перипетии мифа интересовали Рубенса лишь косвенно. Художник, правда, изобразил на картине все положенные по сюжету «артефакты», которые помогли Персею одолеть Горгону Медузу и убить морское чудовище: крылатые сандалии на ногах Персея, меч на поясе героя, зеркальный щит с привязанной к нему отрубленной головой Горгоны Медузы и волшебный шлем-невидимка владыки царства мертвых в руках амура. Все эти детали, как и послушно держащийся за спиной героя крылатый конь Пегас, на котором Персей прилетел в царство Кефея, и тело морского чудища, были нужны живописцу лишь для того, чтобы ввести зрителя в атмосферу легенды, которая еще раз дала повод воспеть земное человеческое чувство и создать упоительный гимн

молодости, здоровью, красоте. И поскольку с античными источниками Рубенс обращался достаточно вольно, то эфиопскую царевну он наделил чертами румяной, пышнотелой, белокурой и белокожей фламандской красавицы. Словно сотканная из света и воздуха, она является взору Персея, подобно Афродите, возникающей из морской пены. Это полотно в очередной раз доказывает, что Рубенс гениальный колорист, и хотя его палитра очень сдержанна, он достигает поистине симфонических цветовых аккордов.

Фромантен писал о мастере: «У него мало красящих веществ и в то же время величайший блеск красок, пышность при малой затрате средств, свет без преувеличений освещения, чрезвычайная звучность при малом количестве инструментов».

Князья, прелаты, вельможи и богатые сановники стремились стать обладателями произведений, написанных рукой Рубенса, но зачастую им приходилось довольствоваться работами, выполненными художниками из его мастерской по эскизам мастера и только выправленными им. Под маркой рубенсовской мастерской вышло новое «Поклонение волхвов» – почти такое же пышное, но все же менее блестящее. Его изготовили для Мехельна, где оно украсило церковь Св. Иоанна. А Вольфганг-Вильгельм Баварский, герцог Нейбургский заказал гигантский «Страшный суд», предназначенный для главного алтаря церкви иезуитов в Нейбурге.

В 1620 году бургомистр Антверпена и друг Рубенса Николае Рококс, портрет которого художник нарисовал за несколько лет до этого, предложил ему написать «Распятие на кресте» для францисканской церкви Реколле. Эта, теперь ставшая знаменитой, картина называется «Удар копьем». На ней римский воин, желая проверить, жив ли еще Христос, пронзает его бок копьем. Небольшая группа людей, оплакивающих Христа, грубо оттеснена солдатами на лошадях с небольшого пространства вокруг трех грубо сколоченных крестов на Голгофе. Грубость и жестокость публичной казни контрастируют с безмолвным горем стоящих рядом Богоматери и святого Иоанна, и состраданием Марии Магдалины, которая в мольбе простирает руки к солдату, поднимающему копье.

Примерно в это же время Рубенс написал одну из самых поразительных религиозных картин, тоже для церкви Реколле. Она называлась «Последнее причастие святого Франциска Ассизского». На этом полотне изнуренного постом святого Франциска поддерживают окружающие его монахи; обнаженная фигура святого (он дал обет отказаться от всего лишнего – и от одежды тоже) сияет внутренним светом на фоне темных

облачений.

Рубенс нарисовал и множество более отрадных религиозных сюжетов. Его счастливая семейная жизнь нашла свое отражение в многочисленных картинах Святого семейства.

Изабелла родила Рубенсу троих детей. Все они неоднократно становились персонажами графических и живописных работ, как будто сам процесс продлевал и углублял семейное счастье художника. Он переносил на полотно лица своих сыновей, Альберта и Николаса, и делал это с большой любовью и деликатностью. В набросках мастер легко схватывал, а затем воспроизводил множество жестов, поз, свойственных юности, – робкие, грациозные, комичные. Питер Пауль любил свой интимный домашний мир, поэтому мы и сейчас по рисункам Рубенса можем проследить за тем, как росли его дети, как они смотрели на отца, когда баловались («Шалунья»), или, сведя тонкие брови, раздумывали над чем-то («Николас»).

Из всех масштабных (следует отметить – и денежных) заказов в эти годы самый захватывающий художнику предложили иезуиты. Речь шла об украшении большой новой церкви, которую они строили в Антверпене в честь отца-основателя Игнатия Лойолы. Рубенсу предложили заняться декоративным убранством церкви – всего 39 росписей. Времени было мало – следовало расписать потолок ко времени проведения торжеств, посвященных канонизации двух святых в 1622 году. Поэтому Рубенс взял на себя только разработку эскизов картин, а писать их предстояло его ученикам. Потом мастер своими точными мазками доводил все до совершенства. Сам же он от начала до конца создал два алтарных образа главных иезуитских святых – Игнатия Лойолы и Франциска Ксавьера – и третье полотно – на тему Успения. Масштабное задание было выполнено вовремя, и в течение целого столетия эта иезуитская церковь была славой и украшением Антверпена. К несчастью, во время ужасного пожара в 1718 году погибли все потолочные росписи. Удалось спасти лишь алтарные образа. Позже эта церковь была посвящена святому Карлу Борромео, имя которого она и носит по сей день.

К этому времени первый ученик Рубенса Антонис Ван Дейк заработал у гильдии право быть самостоятельным мастером. Этот изящный, красивый, фантастически одаренный девятнадцатилетний юноша превосходил всех помощников Рубенса на голову. Хотя он был на двадцать два года младше своего учителя, он сохранил дружбу с ним и его женой на всю жизнь. Время от времени он даже жил у них в доме. Рубенс бескорыстно восхищался мастерством Ван Дейка. В течение двух или трех лет на заре взлета Ван Дейка художники работали в

таком тесном сотрудничестве, что исследователи до сих пор не в состоянии с точностью определить, кому из них принадлежит то или иное произведение. Ван Дейк обладал почти такими же разнообразными дарованиями, как и Рубенс. Он тоже подмечал малейшие детали и обладал исключительным чувством цвета. Они разошлись лишь в том, что Ван Дейка больше всего привлекал жанр портрета – за годы своего творчества он создал их сотни.

В 1620 году Ван Дейк покинул Рубенса и Антверпен, отправившись искать счастья в Англию, где ему предложили занять место придворного живописца. Позже он переехал в Италию, чтобы там завершить свое образование. После его отъезда Рубенс, судя по всему, стал меньше обращаться к помощи учеников в написании картин. Возможно, потому, что уровень их мастерства недотягивал до требуемого мастеру. А возможно, за годы постоянных упражнений рука Рубенса обрела такую стремительную скорость, что ему было легче и быстрее самому выразить на полотне свои идеи.

Что ж, ученики, тем более талантливые, не должны вечно оставаться с учителем. Рубенсу некогда было скучать и огорчаться – знаменитый живописец, знаток искусства, коллекционер поддерживал отношения с принцами, епископами, прелатами и прочими влиятельными лицами во всей Европе. Эти связи вкупе с личными качествами оказались весьма кстати эрцгерцогу Альберту и эрцгерцогине Изабелле, в окружении которых, видимо, не хватало человека такого масштаба, шарма и ума. Поэтому они высоко ценили советы Рубенса и несколько раз поручали ему весьма деликатные дипломатические миссии.

В феврале 1622 года его вызвал в Париж ко двору Людовика XIII, прозванного Справедливым, посол эрцгерцогини, который представил художника казначею Марии Медичи, аббату де Сент-Амбруаз.

Знаменитому фламандцу было поручено набрать штат помощников и приступить к большой серии из двадцати четырех картин «Жизнь Марии Медичи», заказанной самой королевой-матерью. Полотна были предназначены для украшения галереи Люксембургского дворца в Париже к бракосочетанию французской принцессы Генриетты Марии и короля Англии Карла I. Бракосочетание было назначено на февраль 1625 года.

Задание было не из легких. Мария отнюдь не была красавицей, да и молодость уже давно миновала, а жизнь не была насыщена яркими, знаменательными событиями (по крайней мере, достойными увековечивания). Когда умер Генрих IV Наваррский – основатель королевской династии Бурбонов, его

старшему сыну Луи было всего девять лет, и парижский парламент провозгласил регентшей королеву-мать Марию Медичи. Она официально управляла страной до 1614 года, но фактически – и в последующие три года. Ее фаворит Кончино Кончини (маршал д'Анкр) и его жена имели огромное влияние при дворе. Мария Медичи настойчиво проводила происпанскую политику и, чтобы упрочить союз государств, женила Людовика в ноябре 1615 года (в 14-летнем возрасте) на его сверстнице Анне Австрийской, дочери Филиппа III Испанского. Однако король больше внимания уделял своим фаворитам, чем жене. В 1617-м место главного любимца у престола занял Шарль Альбер де Линь. По его наущению король, отстранив мать от дел, отправил ее в Блуа, а маршал д'Анкр был убит. В 1619–1620 годах Мария Медичи дважды пыталась свергнуть фаворита и вернуть себе положение, но неудачно. В августе 1620 года она установила связь с Людовиком XIII через своего духовника Ришелье. В следующем году де Линь умер, на юге Франции среди гугенотов началась смута. Людовик XIII лично принимал участие в военных действиях. Он охотно пользовался советами проницательного Ришелье, который в сентябре 1622 года стал кардиналом. Еще через два года Рубенс оказался свидетелем того, как Ришелье назначили первым министром, и король, страдавший от многих болезней и приступов тоски, передал ему управление страной. Уже после того как фламандец покинул французский двор, Ришелье, которому больше не нужны были связи с бывшей регентшей, порвал с ней и отказался от происпанской политики. В 1630 году Мария Медичи попыталась составить новый заговор и потребовала отставки Ришелье, однако король предпочел матери своего ставленника. Марию отправили в ссылку, откуда она сбежала в Брюссель, где и умерла в изгнании.

Но сейчас – в 1622-м – королева-мать только что помирилась со своим сыном. Она снова воцарилась в Люксембургском дворце, который за несколько лет до этого построил для нее Саломон де Бросс и который ей пришлось покинуть два года тому назад. Она хочет украсить галерею дворца полотнами, иллюстрирующими различные эпизоды ее жизни. Позднее она намерена покрыть стены второй галереи картинами, прославляющими жизнь ее знаменитого супруга Генриха IV. Рубенсу выпала великая честь – ему заказаны обе эти работы.

Гигантомания Марии Медичи сказалась не только на количестве заказанных полотен, их размеры тоже поражали, художнику было дано указание сделать каждую из картин не меньше чем 4x3 метра. Ничем не блиставшая, кроме безмерного честолюбия и склонности к интригам, Мария Медичи не

удостоилась отдельной статьи в большинстве энциклопедий, зато сохранила память о себе в статье «Рубенс». Великий фламандец сумел рассказать о ее жизни в полном соответствии с духом и стилем барокко. «Триумфальное шествие по жизни» королевы-матери идеализировано и приукрашено с помощью символов, аллегорических фигур, помпезной архитектуры, пышных драпировок и аксессуаров.

Интересно сравнивать облик Марии Медичи на черновых набросках и камерных рисунках, не предназначенных для посторонней публики, с дворцовыми портретами. На черновике беспощадный быстрый набросок ничем не льстит ожиревшему лицу с тупым выражением маленьких глаз. На живописном портрете почти все пространство занимает пышное платье Марии Медичи с огромным воротником. Под искусной кистью фламандца тучность королевы-матери превращается в монументальность, тупость – в достоинство и уверенность. Рубенс-живописец так же дипломатичен, как и Рубенс-политик.

Завершив серию Медичи, художник надеялся немедленно приступить к созданию холстов для второй галереи в Люксембургском дворце. На них ему предстояло отразить жизнь короля Генриха IV, деятельного политика и полководца. Но дальше нескольких написанных маслом набросков и сценок дело так и не пошло. Могущественный кардинал Ришелье был решительно настроен на разрыв союза между Францией и Испанией и, зная о симпатиях Рубенса, не желал дальнейшего пребывания художника при французском дворе. Проект то и дело прерывался и откладывался. В этот период художника постигла трагедия – в 1623 году умерла его единственная дочь Клара Серена. Ей было всего двенадцать лет. Не поэтому ли на автопортрете Рубенса, относящемся примерно к тому же году, на котором художник одет в изысканный черный плащ, а усы и бородка тщательно ухожены, в его глазах цвета темного янтаря, смотрящих на зрителя открыто и честно, заметны усталость и печаль. Известно, что однажды на чей-то участливый вопрос, почему у него такие грустные глаза, Рубенс ответил: «Они повидали слишком много людей».

И несмотря на это, Рубенс не просто сумел завершить заказ – картины из серии Медичи стали одним из главных богатств Лувра, и сейчас никому нет дела до политических симпатий как их автора, так и его модели.

13 мая 1625 года Питер Пауль Рубенс написал своему другу Пейреску: «В общем я задыхаюсь при Парижском Дворе, и может статься, если мне не заплатят с быстротой, равной исполнительности, с какой я служил Королеве-матери, что я не

так легко вернусь сюда (это пусть останется между нами), хотя до сих пор не могу жаловаться на Ее Величество, так как задержки были законны и извинительны». Чуть позже, 26 декабря 1625 года он написал Валаве в Париж: «Вообще же, когда я думаю о путешествиях в Париж и потраченном там времени, за которое я не получил никакого особого вознаграждения, я нахожу, что мои труды для Королевы-матери – весьма невыгодное предприятие…»

В 1625 году Рубенс вернулся в Антверпен, где продолжил работу над «Успеньем». Примерно к этому же времени относится написание одного из его главных шедевров – «Портрета камеристки инфанты Изабеллы». Он написан маслом на небольшой дубовой доске и относится примерно к 1625 году. Строгое черное платье с большим белым воротником отражает стиль брюссельского двора того времени, перенявшего у испанцев дух горделивой сдержанности. Этот наряд соответствует скромной должности камеристки. Краски ложатся прозрачной дымкой, даже не скрывая полос теплой голубоватой тонировки светлого грунта. Темный зеленовато-серый фон подчеркивает сияние лица девушки в ореоле чуть растрепавшихся волос с огромными светлыми глазами, немного выдающимися скулами, нежным подбородком и ртом, прячущем непослушную улыбку.

Индивидуальность моделей у Рубенса всегда проявляется в непроизвольных мимолетных движениях. В портрете камеристки это непослушная прядь темно-золотых волос, выбившаяся на виске из гладкой прически; легкий румянец, проступивший на щеке. Мерцающая глубина нейтрального фона, легкий блик жемчужной серьги, матовое сияние золотой цепочки – словно брызги затаенного внутреннего огня.

Никто из исследователей не может достоверно сказать, кто же именно изображен на картине. Это очень интимный портрет. Он несет оттенок очень личного, глубокого отношения. Последнее время стали склоняться к мысли, что это портрет дочери художника Клары Серены. Первым в 1959 году эту точку зрения высказал американский искусствовед Ю. Хелд, основываясь на рисунке из венской коллекции Альбертина, на котором неизвестной рукой по-фламандски сделана надпись: «Камеристка инфанты в Брюсселе». Между этим рисунком и портретом, безусловно, есть явное сходство. Кроме того, исследователи обнаружили посмертную опись имущества первого тестя Питера Пауля Рубенса Яна Брандта, в котором числятся две живописные работы его зятя: портрет самого Яна Брандта и портрет его внучки Клары Серены, который до сих пор не был идентифицирован. История «Портрета камеристки инфанты Изабеллы» прослеживается до 1772 года, когда российская

императрица Екатерина II приобрела у парижского антиквара Кроза в числе других картин, в дальнейшем составивших основу прекрасного собрания фламандской живописи Эрмитажа, портрет молодой женщины. Может быть, это действительно Клара Серена? Но ведь дочка Рубенса умерла в возрасте 12 лет, а девушка на портрете явно старше. И к тому же существуют рисунки, изображающие Клару Серену в разном возрасте, на которых видно, что в ее облике присутствовала одна характерная фамильная черта, доставшаяся ей от матери – и у той и у другой глаза чуть-чуть косят. На портрете камеристки глаза другие. Так кто же это? Просто девушка, поразившая Рубенса сходством с Кларой Сереной? Или попытка отца изобразить свою дочь взрослой? Загадка еще ждет ответа…

Художнику нравилось изображать дорогих ему людей, продлевать их молодость, красоту. Свою жену Изабеллу Брандт за семнадцать лет счастливой супружеской жизни Рубенс рисовал несколько раз. Он писал ее, не стремясь приукрашивать, портреты Изабеллы правдивы, точны в деталях, скромны, при этом ее образ привлекает добротой и доверительным выражением лица. На портрете приблизительно 1625 года супруга художника изображена в открытом черном платье. На заднем плане тревожно догорает закат. Этот торжественный фон оттеняет живое тонкое лицо с удивленно приподнятыми бровями, блестящими темно-карими глазами, трогательными ямочками на щеках. Год спустя тридцатичетырехлетняя Изабелла, мать троих детей, умерла от чумы, которая свирепствовала летом того года в Антверпене. После ее смерти Рубенс писал своему другу Пьеру Дюпюи 15 июля 1626 года: «Поистине я потерял превосходную подругу, которую я мог и должен был любить, потому что она не обладала никакими недостатками своего пола; она не была ни суровой, ни слабой, но такой доброй и такой честной, такой добродетельной, что все любили ее живую и оплакивают мертвую. Эта утрата достойна глубокого переживания, и так как единственное лекарство от всех скорбей – забвение, дитя времени, придется возложить на него всю мою надежду. Но мне будет очень трудно отделить скорбь от воспоминания, которое я должен вечно хранить о дорогом и превыше всего чтимом существе. Думаю, что путешествие помогло бы мне, оторвав меня от зрелища всего того, что меня окружает и роковым образом возобновляет мою боль…»

И Рубенс принимается залечивать раны по собственному рецепту – он то и дело отправлялся в поездки, связанные с дипломатическими миссиями. Инфанта Изабелла давала ему секретные поручения одно за другим. Он вел огромную

переписку, часто тайную. «В виду порта непрерывно крейсируют 32 голландских корабля, и легко может случиться, что между этими флотами произойдет столкновение. Тем не менее, я полагаю, что мы будем придерживаться оборонительной тактики и первыми не нарушим мира. Но буде английский флот хотя бы на шаг подвинется против флота испанского короля, тогда, поверьте, мир увидит скверную игру».

Он посетил Англию, Францию, Испанию. Встречался с Карлом I, герцогом Бэкингемом, Филиппом IV, кардиналом Ришелье… Крупнейшим дипломатическим успехом художника было активное участие в заключении мира между Испанией и Англией в 1630 году. Секретные совещания с Карлом I он проводил, одновременно работая над его портретом. Питер Пауль Рубенс заслужил дворянство у обоих монархов: Карл I пожаловал его в кавалеры Золотых шпор, а Филипп IV дал звание секретаря тайного совета. Правда, дальнейшие действия, предпринятые по поручению инфанты Изабеллы и отражающие, очевидно, его патриотические и пацифистские стремления – достичь мира между Южными и Северными Нидерландами, успеха не принесли.

Не всякий выдержал бы такое нервное и физическое напряжение. И при этом художник каждый год рисовал десятки картин.

Рубенсу было уже пятьдесят три года, он по-прежнему был красив, элегантен и полон сил. Его любимой жены не было в живых уже четвертый год. Художнику все больше хотелось домашнего уюта и покоя. Одно время он поглядывал на Сусанну – дочку богатого торговца шпалерами и гобеленами Даниеля Фоурмента. Сусанна и раньше была его моделью. В Лондонской Национальной галерее хранится прелестный портрет девушки, который почему-то традиционно называют «Соломенная шляпка», хотя на светлых пушистых волосах Сусанны надета темная фетровая шляпа. Сочные краски, обилие света, сверкающее красотой, молодостью и весельем лицо освещено отраженным солнечным светом… Однако Сусанна вскоре вышла замуж за другого. Но у нее была младшая сестра по имени Елена. Шестнадцатилетняя Елена, белая, румяная, веселая, точно языческая богиня, была воплощением женского идеала Рубенса. И он сделал предложение юной соседской «купчихе».

6 декабря 1630 года в приходской церкви Святого Иакова в Антверпене в присутствии Петра Фоурмента и Даниеля Фоурмента состоялось бракосочетание Питера Пауля Рубенса, «кавалера, секретаря тайного совета его величества и камер-юнкера ее высочества принцессы Изабеллы» с Еленой Фоурмент.

Художник снова был счастлив, и в своих картинах он воплотил стихийную силу всепобеждающей любви. Почти все лучшее, написанное Рубенсом в последнее десятилетие, будет освещено этим чувством.

Вскоре после женитьбы художник написал светлую праздничную картину «Елена Фоурмент в свадебном наряде». Здесь она одна. Тут еще нет той интимности и душевной близости, что была на портрете с Изабеллой. Пока Рубенс восхищается ею как бы издалека, что вполне естественно, учитывая разницу в возрасте. Между ними еще нет духовной близости и взаимопонимания. Поза Елены торжественна, она сидит, чуть подавшись вперед, словно демонстрируя богатство и пышность платья, готовая в любой момент подняться. В ее лице нет той тонкости, того ума, что отличали покойную Изабеллу Брандт. Секрет обаяния Елены – в простодушии и наивной жизнерадостности.

Женитьба Рубенса стала началом нового этапа в его жизни, наполненного безмятежным семейным счастьем. Он приобрел поместье с замком Стен (отсюда название этого периода – «стеновский») в Брабанте, провинции Южных Нидерландов. Отныне главной темой его творчества стали образы близких людей и скромная, но величественная брабантская природа. Но иногда появлялись и другие картины, например «Кермесса». В ней чувствуется влияние Брейгеля Старшего, прозванного Мужицким. По спокойной равнине с высохшей речкой, уснувшими от полуденного зноя деревьями, пологими холмами на горизонте, словно вихрь, проносится толпа разгоряченных, опьяневших крестьян. Они пляшут бешеный танец. Жадно обнимаются пары влюбленных, паясничают старики, матери кормят младенцев грудью, а детишек постарше угощают пивом. Крестьяне спешат насладиться краткими радостями праздника.

Более умиротворен и спокоен «Портрет супругов Рубенс» («Рубенс и Елена Фоурмент в саду»), написанный через год после свадьбы. На нем запечатлена картина семейного счастья – в своем роскошном саду знаменитый художник гуляет с женой, строгая Елена за что-то выговаривает своему пасынку Николасу, мальчик, чуть отстав, слушает упреки со сдержанной почтительностью, сам художник смотрит на зрителя сдержанно и приветливо.

На картинах Рубенса все идиллично. Но не стоит думать, что художнику жилось так легко и все делалось буквально по щучьему велению. Надо обладать силой его характера и твердым духом, его умением добиваться намеченного, чтобы прийти к такому результату. Далеко не все относились к Рубенсу так, как он того заслуживал. Не все, с кем ему приходилось общаться,

были умны. Не все были воспитанны. Среди них попадалось много снобов, для которых происхождение и профессия Рубенса изначально ставили его на низшую ступеньку. В 1633 году, имея поручение к герцогу Арсхоту, который возглавлял делегацию Южных Нидерландов в Голландии, Питер Пауль обратился к нему с просьбой выдать ему визу и получил резкую отповедь высокородного аристократа: «Господин Рубенс. Из Вашей записки я узнал, что Вы огорчены проявленным мною неудовольствием в связи с Вашей просьбой о паспорте, что Вы действуете честно и заверяете меня, будто Вы готовы дать отчет в своих поступках. Я мог бы и не оказывать Вам чести моим ответом, поскольку Вы уклонились от обязанности явиться ко мне лично и самонадеянно написали мне письмо, а это годится только для тех, кто равен по положению (…) Мне совершенно безразлично, честно ли Вы поступаете и можете ли отчитаться в своих делах. Могу сказать одно: я буду рад, если отныне Вы узнаете, каким образом люди, подобные Вам, должны писать таким людям, как я».

12 апреля 1632 года он писал Жербье (английскому художнику и дипломатическому агенту Карла I в Нидерландах): «Я вовремя удалился от дел и никогда в моей жизни не оплакивал так мало какое-либо свое решение».

В 1633 году умерла инфанта Изабелла, и Рубенс окончательно отошел от государственных дел и поручений, несмотря на все свои звания и почести.

18 декабря 1634 года в пространном письме Пейреску (ученому и собирателю древностей) Питер Пауль проанализировал и описал обстоятельства своей женитьбы: «Я очутился в настоящем лабиринте, днем и ночью осажденный множеством забот, вдали от своего очага в течение 9 месяцев сряду и все время на службе Двора. Правда, я был в великой милости у светлейшей Инфанты (…) и первых Министров Короля, а также завоевал расположение тех, с кем вел переговоры в чужих краях. Вот тогда-то я и решился сделать усилие, рассечь золотой узел честолюбия и вернуть себе свободу, находя, что нужно удалиться во время прилива, а не во время отлива, отвернуться от Фортуны, когда она еще улыбается нам, а не дожидаться, когда она покажет нам спину (…) Теперь, слава богу, я спокойно живу с моей женой и детьми (о чем господин Пекери, вероятно, рассказал Вашей Милости) и не стремлюсь ни к чему на свете, кроме мирной жизни. Я решил снова жениться, потому что не чувствовал себя созревшим для воздержания и безбрачия (…) Я взял молодую жену, дочь честных горожан, хотя меня со всех сторон старались убедить сделать выбор при Дворе (…) Я хотел иметь жену, которая бы не краснела, видя, что я берусь за кисти,

и сказать по правде, было бы тяжко потерять драгоценное сокровище свободы в обмен на поцелуи старухи».

Поставив точку на своей придворной карьере и дипломатической деятельности, Рубенс целиком отдался творчеству. Образ молодой жены стал лейтмотивом его живописи. Идеал белокурой красавицы с пышным чувственным телом и красивым разрезом больших блестящих глаз сложился в произведениях мастера задолго до того, как Елена вошла в его жизнь, превратившись, наконец, в зримое воплощение этого идеала.

Второй брак Питера Пауля Рубенса оказался не менее счастливым, чем первый. Юная жена, подарившая ему еще двух детей, стала не только хозяйкой его дома, спутницей последнего десятилетия жизни, но и послужила совершенной моделью для исполнения многих замыслов художника (возможно, подсказанных как раз ее пышной фламандской красотой), подлинной музой его искусства. Рубенс страстно любил свою жену. Волшебная кисть художника превращала Елену в античную или библейскую богиню. Ее облик, ее фигура, пышные формы тела, перламутровый цвет кожи мы видим на многих картинах великого фламандца.

В это время мастера начали донимать тяжелые приступы подагры. А в последние годы ему приходилось писать картины одной левой рукой, так как правая ему уже не повиновалась. Но картины Рубенса по-прежнему светлы и радостны. Невзирая на болезнь, он все еще собран, жизнерадостен, полон творческих замыслов.

В эти годы он создал прелестные произведения «Меркурий и Аргус» и «Вирсавия».

«Меркурий и Аргус» – миф о возлюбленной Юпитера, которую Юнона – ревнивая жена верховного бога – превратила в корову. Охрану несчастной Юнона поручила стоглазому Аргусу. Меркурий убил Аргуса и освободил Ио.

«Вирсавия» воспринимается не просто как мифологическая красавица, которую на прогулке увидел царь Давид и полюбил, а и как один из самых интимных портретов Елены Фоурмент. В картине мощно звучит основная тема живописи Рубенса – воспевание неиссякаемой, бьющей ключом жизни и всепобеждающей ее красоты.

Художник часто говорил, что не стоит раболепно подражать античным статуям, «потому что человеческие тела теперь сильно отличаются от античных, так как большинство людей упражняются лишь в питье и обильной еде». И действительно, формы Елены очень отличаются от античных идеалов. Но все же

муза Рубенса прекрасна, как сама жизнь. Он пишет свою жену и в виде библейской Вирсавии, и богини Венеры, и одной из трех граций, он включает ее изображение в картину «Сад любви», словно наполненную смехом и возгласами молодых пар, собравшихся в парке, шелестом шелковых платьев, трепетом света и воздуха.

Художник изображал своих героев подчеркнуто телесными, в расцвете тяжеловесной красоты. Свойственные барокко черты условности и внешней экзальтации отступают у Рубенса перед могучим напором живой реальности.

Надо сказать, что хотя художник никогда не был любителем пьяных разгулов в быту, он всю жизнь с удовольствием изображал вакханалии, написав целую серию подобных картин (например «Шествие силена»). В сцены мифологического разгула разнузданных, пьяных сатиров и силенов Рубенс включает и людей, которым, как и самому автору, забавно наблюдать за опьяненными дикими существами, порожденными матерью-природой.

Одно из полнокровных порождений античной мифологии – бог вина и веселья со своими спутниками изображен на эрмитажной картине «Вакх». Античность здесь воплощена в совершенно конкретных, земных, почти грубых образах; от классической идеальности форм не осталось и следа. Жизнь, бьющая ключом, упоение счастьем бытия преображают героев, окружают волшебным праздничным ореолом, нисколько не сглаживая в то же время их неповторимости. Горячий солнечный свет играет на лоснящейся спине сатира и в рыхлых складках расплывшегося тела Вакха, скользит по атласной коже вакханки, вспыхивает в золоте чаши, в стекле кувшина, в капельках вина, которые ловит ртом мальчик, притушено мерцает в бархатистой шкуре пантеры, обогащая тончайшими нюансами общую золотистую красочную гамму, в которой тают контуры фигур и очертания зеленых холмов в глубине.

И еще одна тема лейтмотивом проходит через творчество Рубенса последних лет. Великий фламандец, пожалуй, первым в мировом искусстве запечатлел вечную тему материнства не только в облике Богоматери, он много раз писал обычную женщину с обычными детьми в разных повседневных ситуациях. Его по праву считают родоначальником этого жанра. Живопись Ренуара, по его признанию, началась с восторга, который он испытал перед картиной Рубенса, изображающей Елену с детьми.

Рубенс счастлив так, как только может быть счастлив смертный. Возродившись благодаря своей молодой супруге, Рубенс продолжал творить и в своем загородном доме, и в

Антверпене. Но недуг, много лет терзавший художника, властно заявил о себе. Приступы ревматизма резко участились, страдания стали невыносимыми.

В эти годы он написал еще два своих портрета. Его автопортреты, если рассматривать их подряд, начиная от самого раннего (где он изображен юным красавцем, уверенно и с любопытством глядящим в будущее) до написанного за год до смерти, складываются в своеобразный дневник. Контраст между раблезианскими образами его искусства, безудержной щедростью фантазии и суровым, холеным и скрытным собственным обликом неожидан. На предпоследнем, написанном еще в период дипломатической карьеры, портрете мы видим перед собой дипломата-художника, привычно скрывающего свои чувства под маской внешнего равнодушия, внимательного спокойствия и самообладания. В позе и повороте головы просматривается легкое разочарование и даже какое-то презрение.

А незадолго до смерти Рубенс написал свой последний автопортрет, полный величия и спокойствия. Взгляд художника внимателен и суров. Лицо осунулось, побледнело. Рука расслабленно лежит на эфесе шпаги. Осанка, как и прежде, элегантна, видно, что герой уверен в себе, и только правая, предавшая своего хозяина, рука облечена в перчатку. Художник беспощадно выписал собственное лицо, виртуозно показав все оттенки увядающей кожи.

Рубенсу оставалось жить меньше года. Вершина творчества последнего года жизни художника – картина «Шубка» из собрания Венского музея. Возможно, художник не задавался целью писать портрет жены. Полотно, видимо, создано в перерывах между сеансами, когда Елена Фоурмент отдыхала от утомительного позирования, доверительно глядя на художника. Матовый тон темного меха подчеркивает перламутровые оттенки и свежесть кожи. В поздние годы жизни Рубенс достиг изумительного совершенства и легкости в искусстве владения кистью. Точные, легкие мазки прекрасно передают разреженность воздуха, упругость и тяжесть дорогих тканей, тепло здорового тела.

Предполагается, что в описях Рубенс сам дал картине название «Шубка» и завещал его своей жене. После смерти мужа Елена хотела уничтожить и это и другие свои изображения в обнаженном виде, но кардинал – инфант Фердинанд через духовника уговорил ее не делать этого.

27 мая 1640 года Рубенс составил завещание. 29 мая нечеловеческие боли истощили его силы. Молодая жена не отходила от постели художника. Беременная, она была вдвойне беспомощна. Сутки продолжалось сражение Рубенса со смертью.

В конце концов сердце не выдержало. Днем 30 мая 1640 года великого художника не стало.

Питер Пауль Рубенс умер, оплакиваемый всем Антверпеном. После его смерти семья обратилась в магистрат города: «Покойного господина Рубенса за несколько дней до его смерти спросили, не желает ли он в приходской церкви Святого Иакова, которую он избрал для своего погребения, выстроить погребальную капеллу для него и его потомков, на это он с природной своей мягкостью и учтивостью ответил, что ежели его вдова, совершеннолетние дети и опекуны малолетних детей сочтут, что он заслужил такой памятник, то пусть выстроят такую капеллу и без особого его распоряжения». Впоследствии и его семья, и жители Антверпена сделали все для увековечивания памяти великого фламандского художника, прославившего родной город.

В приходских книгах значилось: «2 июня была отслужена заупокойная месса Питеру Паулю Рубенсу… Тело сопровождал хор церкви Богоматери и 60 факельщиков, причем факелы были украшены крестами из красного шелка…»

В судьбе Рубенса на редкость счастливо сошлись талант, известность и богатство – опись имущества его огромного поместья заняла целых пять лет. Он был обласкан сильными мира сего.

Великий художник, ученый-гуманист, философ, археолог, архитектор, выдающийся коллекционер, знаток нумизматики, государственный деятель и дипломат, на протяжении всего своего творческого пути он неустанно стремился постичь тайны мастерства. Рубенс был одареннейшим колористом и рисовальщиком, гениальным сочинителем композиций, наделенным могучей фантазией. И при этом обладал также колоссальной работоспособностью, постоянно совершенствовал и тренировал свой глаз, руку, понимание формы и цвета. По мощи таланта и многогранности дарования, глубине знаний и жизненной энергии Рубенс принадлежит к числу самых блестящих фигур европейской культуры XVII века. Прижизненная слава художника была так велика, что в отблеске его имени тусклое царствование эрцгерцога Альберта и его жены Изабеллы начало казаться великой эпохой. Как никто другой, он владел карнацией – искусством писать живое тело. Мог работать а-ля прима – в одно касание. Но секрет картин Рубенса был не в этом. Тайна его творчества проста. Он знал и умел писать все. Владел всем оркестром палитры. Пять-шесть красок звучат у Рубенса так, что перед нами предстает вся симфония, вся радуга окружающего мира.

Делакруа говорил Эдуарду Мане: «Надо видеть Рубенса, надо Рубенсом проникнуться, надо Рубенса копировать, ибо Рубенс – бог».

Прожив столь насыщенную жизнь, в которой были и войны, и тайные миссии, и милость сильных мира сего, и смерть близких, великий фламандец мог бы надеяться на то, что хотя бы его картин не коснется безжалостная рука времени и человеческий произвол. Куда там! Некоторым его полотнам суждена была поистине удивительная и загадочная судьба.

Совсем недавно, в июле 2002 года, было обнаружено грандиозное многофигурное полотно с изображением евангельской сцены истребления младенцев Питера Пауля Рубенса «Избиение младенцев». Дело в том, что последние два века владельцы картины (среди них княжеская семья Лихтенштейн) были убеждены, что произведение принадлежит руке последователя Рубенса – Яна ван Хоке. Однако эксперты Sotheby's установили сенсационный факт – картина написана самим Рубенсом. За этой сенсацией последовала вторая – во время аукциона цена на полотно поднялась до феноменальных 76,2 миллиона долларов. В результате чего Питер Пауль Рубенс превратился в самого дорогого старого мастера, а полотно «Избиение младенцев» заняло третью строчку в десятке ценнейших картин в мире, в списке которых последние лет десять безраздельно царили импрессионисты.

Но с другим полотном фламандского мастера произошла еще более невероятная история, которую газетчики окрестили «Делом Рубенса»:

Пенсионерка Ольга Ивановна хорошо помнит, как ее отца в 1945 году назначили помощником коменданта Потсдама. Маленькая Оля с мамой срочно отправились в побежденную Германию. Отцу, как офицеру, предоставили домик на одной из центральных улиц города. Чуть позже родители узнали, что особняк вместе со всей обстановкой (мебелью, посудой, несколькими картинами) принадлежал любовнице Геббельса. Семья прожила здесь до 1951 года и, после завершения майором службы в должности коменданта, собралась домой, под Москву. Коменданту выделили место в багажном вагоне, куда они втиснули стулья, комоды, ящики с фарфором и громоздкую картину, висевшую в спальне над кроватью. Чтобы она занимала поменьше места, ее сняли с рамы и, сложив в несколько раз, как лист бумаги, сунули в чемодан. В малогабаритной московской квартире вешать двухметровую картину было решительно некуда. Но и выбрасывать было жалко. И 48 лет подряд полотно спрессовывалось и покрывалось пылью на даче бывшего офицера.

Лет двадцать назад они попытались продать валявшуюся без дела картину. Не зная, кому можно ее предложить, пошли в Третьяковку, где им предложили записаться в очередь и оплатить экспертизу, а где-то через полгода привезти полотно. Причем сразу честно предупредили, что денег дадут немного, рублей двести.

В 1999 году умер отец Ольги Ивановны. Разбирая на даче вещи, она опять наткнулась на холст. К этому моменту вид у него стал совсем непрезентабельным, краски осыпались, ткань прогнила и лопнула на сгибах. Но поскольку вещь была явно старинная, бережливая пенсионерка через знакомых отыскала знатока живописи. Тот поцокал языком при виде ужасного состояния «старья», но согласился купить, предложив хозяйке огромную для нее сумму – 800 долларов! Та была счастлива. «Знаток» тоже не остался в накладе: спустя некоторое время перепродал свое приобретение столичному антиквару, заработав несколько сот у.е. Антиквар, в отличие от «знатока», сразу понял, что ему в руки попала как минимум прижизненная копия шедевра Рубенса «Тарквиний и Лукреция». Так что он продал картину уже за несколько миллионов долларов, несмотря на ее состояние. В договоре о купле-продаже так и значилось – «копия с картины Рубенса».

Владельцем тяжелобольной картины стал коллекционер Логвиненко. 37-летний Владимир Логвиненко в свое время был главой представительства нефтяной компании «Эксим петройл», потом владельцем ночного клуба «Up&Down» и ресторана «Три пескаря». В 1996 году он увлекся коллекционированием икон. В его коллекции – около 30 выдающихся памятников древнерусского искусства XI–XVII веков, среди которых есть и самое древнее из известных изображений лика Христа на Руси – икона «Спаса».

Новый хозяин «Тарквиния и Лукреции» не относился к тем любителям живописи, которые хоронят шедевры дома – подальше от чужих глаз. Основу его коллекции – уникальные иконы – каждый может увидеть в Третьяковке. Но огромную копию шедевра нужно было сначала спасти. Логвиненко отправил запрос в Министерство культуры с просьбой разрешить вывезти картину для реставрации за рубеж. Ему отказали. Тогда он нанял частных реставраторов.

Тут и выяснилось самое интересное. Когда с обратной стороны картины сняли прогнивший слой холста, под ним обнаружилась короткая надпись: «Рубенс № 2». Она сразу прибавила к стоимости полотна несколько нулей, превратив частную покупку в крупный международный скандал. В Москву

по приглашению того же Логвиненко прибыл директор Потсдамской галереи. После чего выяснилось, что, судя по всему, это и есть та картина, которую в 1942 году украл из музея для своей любовницы Йозеф Геббельс. А именно: шедевр кисти Питера Пауля Рубенса «Тарквиний и Лукреция», написанный между 1609 и 1612 годами (размеры 214 х 187 см). Известно, что в 1765 году полотно было приобретено императором Фридрихом Великим. Затем картина поступила в коллекцию музея Прусских замков и садово-паркового искусства Берлина – Бранденбурга. Последний раз полотно выставлялось в 1942 году в дворцовом комплексе Сан-Суси. После чего вплоть до нынешнего момента о нем ничего не было известно.

Едва подтвердилась подлинность картины, как немцы оперативно потребовали изъятия полотна и передачи его законным, с их точки зрения, владельцам – фонду «Прусских замков и садово-паркового искусства Берлина – Бранденбурга». Владимир Логвиненко добровольно выдал картину представителям российских властей. Генпрокуратура в благодарность арестовала полотно, а на Владимира Логвиненко завела уголовное дело. Руководители России и Германии с вежливыми улыбками выложили аргументы сторон:

Доводы германской стороны: а) Картина «Тарквиний и Лукреция» вывезена в 1951 году советским офицером незаконно, следовательно, украдена, а потому должна быть немедленно возвращена; б) Полотно не числится в списке ценностей, законно ввезенных в СССР как реституционная компенсация (плата за ущерб государства-агрессора); в) Владимир Логвиненко – «русский мафиози». Против него возбуждено уголовное дело по обвинению в скупке краденого.

Доводы российской стороны: а) С 1942 года работа Рубенса «Тарквиний и Лукреция» числится «утраченной», после исчезновения с выставки из потсдамского дворца Сан-Суси. Как она оказалась в доме любовницы Геббельса? б) По российскому закону о ввозе и вывозе культурных ценностей, возврат картины возможен только после выплаты «справедливой компенсации». Согласно мировому опыту – это треть рыночной стоимости произведения искусства; в) Гражданский кодекс РФ признает Владимира Логвиненко «добросовестным приобретателем», и дело о передаче полотна Германии должно решаться в суде.

Пока шли споры, специалисты Лаборатории научной реставрации станковой живописи Эрмитажа продолжили работу над полотном, начатую в Москве. По словам директора Эрмитажа, картина находилась в очень плохом состоянии: холст был сложен в несколько раз, на сгибах осыпалась краска, самые большие

утраты – на щеке Лукреции. «Еще немного, и картина была бы безвозвратно утрачена». Логвиненко за свой счет отреставрировал картину, которая имела до 80 % утраты красочного слоя и долго не подвергалась грамотной атрибуции.

В 2004 году принадлежащая бизнесмену В. Логвиненко картина Рубенса «Тарквиний и Лукреция», освобожденная из-под ареста, была выставлена в Эрмитаже с правом экспонироваться там не менее двух лет. Полотно, датируемое примерно 1608 годом, считается одним из лучших произведений ранней фламандской школы. Оно пополнило эрмитажную коллекцию работ Питера Пауля Рубенса (1577–1640), включающую 22 картины и 19 эскизов, в том числе «Снятие с креста», «Возчики камней», «Персей и Андромеда», «Вакх».

Рембрандт Харменс Ван Рейн

«Искусство, как и жизнь, слабым не по плечу».

А. А. Блок

Характерная примета начала XVII века в Голландии – это чувство свободы. Да, многим еще недавно приходилось нелегко, да они еще помнят пережитые в детстве пожары, чуму, голод, наводнение, которое унесло тысячи жизней. Но борьба с

владычеством Испании успешно завершена и разрушенное хозяйство быстро восстанавливается. Голландия снова становится крупнейшей торговой и колониальной державой, одной из богатейших на свете стран. Господствующее вероисповедание – кальвинизм – поощряет личную инициативу и стремление к успеху. Победа в войне с Испанией открыла морские пути в самые дальние уголки земного шара. То и дело сообщают об открытиях то в географии, то в астрономии, то в физике. Бурному экономическому росту сопутствует интенсивное развитие естественных наук. В стране развиваются искусства, и в первую очередь – живопись. Разбогатевшие купцы и банкиры хотят увековечить себя в ореоле славы и блеске богатства. Картина считается лучшим украшением жилища, а живопись – престижным и прибыльным делом.

В это время 15 июля 1606 года в Лейдене, городе, тридцать лет назад прославившем себя героической борьбой против испанских угнетателей, родился Рембрандт ван Рейн, который уже через двадцать лет стал удивительным рисовальщиком и офортистом, одним из величайших мастеров западно-европейского искусства. Лейден издавна был центром высокой духовной культуры, а после войны здесь, к тому же, появился университет, право на основание которого город получил в награду за свой героизм. Характерно, что Лейдену предлагалось на выбор освобождение от налогов и основание своего университета. Лейденцы выбрали второе.

Хармен Герритс ван Рейн был зажиточным мельником. Приставка «ван» в его имени, к сожалению, не признак дворянства – просто надо же как-то отличаться от других Герритсов, так как мельниц в округе хватало. Мать Рембрандта Корнелия (Нелтье) занималась работой по дому. Они жили в красивом доме из тесаного камня напротив своей мельницы, знаменитой далеко за пределами Лейдена. Семья считалась большой даже по тем временам – за длинным обеденным столом, кроме самого Хармена и его благоверной, сидело ни много ни мало – девятеро их отпрысков. Место с краю обычно доставалось младшему из сыновей – вечно задумчивому Рембрандту…

Рембрандт был восьмым ребенком в семье. В живых к его совершеннолетию осталось четверо. Самый старший брат Геррит когда-то оступился на лестнице, таская мешки, и, сломав обе голени, навсегда остался калекой. Брат Адриан женился на милой домовитой соседке Аньет, два года обучался мастерству у башмачника и теперь имел свою мастерскую. Была еще младшая дочь Лисбет – работящая, здоровая, не слишком красивая, со строптивым характером и острым язычком. Хармену хотелось бы

дать образование всем детям, но денег хватало на кого-нибудь одного. А поскольку у младшего с самого раннего детства проявилась особая тяга к рисованию, только ему одному родители не предназначили удел ремесленника, а решили дать наилучшее по тем временам образование.

Вначале Рембрандт поступил в латинскую школу, где обучался чтению и письму на латыни и голландском языке, изучал Библию, а по окончании, четырнадцати лет от роду – в знаменитый на всю Европу Лейденский университет. Неизвестно, пожалел ли отец, что не отправил учиться кого-нибудь другого, но тяга юноши к искусству была так велика, что, проучившись в университете всего несколько месяцев, он бросил учебу. Юношу интересовала живопись и только живопись. Правда, знакомство с основами гуманитарного образования оказалось не лишним для будущего художника – в его творчестве всегда ощущалось знание античных авторов, мифологии, истории и культуры.

Первым учителем Рембрандта был Якоб Сваненбюрх, лейденский живописец, происходивший из патрицианской семьи (он был сыном бургомистра) и долгие годы проведший в Италии. Он не был выдающимся художником, и вероятно, именно поэтому не оказал сколько-нибудь значительного влияния на творчество Рембрандта. Но именно у него юноша приобрел основные навыки мастерства. Проучившись положенные 3 года, начав со шлифовки рам, грунтовки холстов и растирания красок, Рембрандт настолько преуспел в рисунке и живописи, что отец решил выделить из семейного бюджета деньги, чтобы младший сын мог поехать в Амстердам и стать учеником известного художника.

Рембрандт отправился в Амстердам, где провел полгода в мастерской Питера Ластмана, знаменитого художника, главы амстердамской школы «исторической» живописи. Не следует думать, что под «исторической» живописью подразумевается изображение битвы, переговоров или исторических лиц. Так назывались еще и картины на мифологические и литературные темы. Обучение у Ластмана, безусловно, дало Рембрандту многое. Влияние учителя наложило отпечаток на композиционные приемы и колорит картин, костюмы персонажей, характер трактовки отдельных форм. Питер Ластман был представителем старейшего поколения голландских живописцев. Его исторические картины, несмотря на мастерство выполнения и отдельные реалистические детали, отличались надуманностью и театральной риторичностью даже тогда, когда содержали намеки (правда, очень слабые) на современные художнику события. Современность к числу тем, достойных изображения на холсте, с точки зрения Ластмана, не относилась. В крайнем случае, на нее

можно было намекнуть в аллегорической форме. Рядом с полнокровными, глубоко индивидуальными образами современников, созданными Франсом Хальсом и другими художниками-реалистами наступающего XVII века, герои Ластмана выглядели бледными и почти лишенными индивидуальных черт характера.

Рембрандт понял, что историческая живопись Голландии не должна задерживаться на ластманском этапе, когда другие жанры (портрет и бытовая живопись) уже поставили себе задачу изображать индивидуальные характеры, конкретные человеческие чувства. Поэтому, оставаясь в рамках традиционных библейских и мифологических сюжетов, он попытался сам овладеть искусством передачи реальных действий и чувств человека, обогатив тем самым голландскую живопись.

Шесть месяцев, в течение которых молодой художник успел усвоить тематику и стилистику Ластмана, оказались для него решающими. Когда Рембрандт почувствовал, что больше ничему не сможет научиться у своего учителя, что только теряет время, он оставил Ластмана, хотя иногда копировал его произведения (например «Сусанна и старцы»).

По возвращении в родной город Рембрандт открыл собственную мастерскую – в просторном пустом и холодном сарае на выгоне – и с жаром отдался самостоятельной работе. Первые годы его деятельности были временем накопления опыта и пробы сил. Он довольно долго добивался успеха. Еще не имея заказов, Рембрандт рисовал отца, мать, братьев, сестру и других близких друзей, делая их героями картин на исторические и библейские темы. Широко известны и его многочисленные автопортреты. Надо сказать, что портреты раннего периода редко являются законченными художественными произведениями. В большинстве своем они носят характер этюдов, в которых художник настойчиво изучает человеческое лицо, его структуру, мимику, передающую различные эмоции, душевные состояния. Однако уже эти портреты говорят о возросшем мастерстве реалистической передачи натуры. Живопись для художника – повседневная необходимость. Все, что Рембрандт видит вокруг себя, он пытается оставить в тетради – пейзажи, близких людей, кошек, собак, домашнюю утварь, делает многочисленные зарисовки и офорты, одновременно создает законченные композиции. Примером подобной работы может служить датированная 1629 годом картина «Иуда возвращает сребреники», написанная на евангельский сюжет. Иуда, мучимый раскаянием, возвращает иудейским старшинам 30 сребреников, полученных им за то, что он предал своего учителя. Правда, школа Ластмана

дала себя знать, и поиски наибольшей убедительности в передаче события привели к излишней, повышенной экспрессии. Такое впечатление создают плотно сгрудившиеся люди, взмахи их рук, искаженные лица. Преувеличена и острота характеристики, доходящей до карикатурности. Но за всем этим чувствуется желание художника показать в евангельском сюжете реальные человеческие отношения и живых, конкретных людей. Эта картина рано стала знаменитой, так как ее увидел и позже с восторгом описал посетивший мастерскую Рембрандта в Лейдене Константейн Хейгенс, секретарь нидерландского штатгальтера принца Фредерика-Генриха, отец знаменитого физика Христиана Хейгенса (Гюйгенса). Другие работы художника тоже наконец заметили и оценили по заслугам. У Рембрандта появились первые заказчики. Современники расточали ему похвалы: «Его живопись превосходит то, что сделано античностью и Италией. Юноша, сын мельника, превзошел Протогена, Аполлония и Паррасия».

Рембрандту советовали посетить Италию, колыбель Возрождения, родину великих мастеров. Но художник считал, что картин итальянских мастеров предостаточно и в Голландии, путешествие туда весьма опасно, да и не стоит оглядываться на чужих мастеров из теплых стран, которые ровным счетом ничего не понимают в Голландии. До конца жизни Рембрандт так ни разу и не покинул пределов своей страны. Пытливая целеустремленность художника отчетливо проявилась в его ранних портретных работах. Портрет привлекал его с первых лет творчества. В этом проявилась его творческая индивидуальность, – вряд ли Рембрандт мог почерпнуть у Ластмана желание и умение писать портреты, поскольку тот не уделял им никакого внимания.

К лейденскому периоду относятся и первые работы художника в области печатной графики. Где и как Рембрандт учился искусству офорта – точно не известно. Но уже многие из его ранних гравюр отличаются меткостью характеристики сюжета и живописным пониманием рисунка. Особого внимания среди ранних работ Рембрандта заслуживают офорты, запечатлевшие различных нищих и калек. Изображение бродяг и калек было распространенным жанром в европейском искусстве XVII века, времени непрерывных войн и обнищания народа. Бюргер, покупавший гравюру с изображением облагороженного оборванца с благостным пасторальным лицом, как бы приобщался к народной жизни, при этом ни в чем себя не ущемляя. Но, в отличие от многих современных Рембрандту художников (например Калло), он рисовал бродяг трезво, реалистично, без нарочитого гротеска. Произведения Рембрандта привлекали все

больше внимания, у него появляются ученики: Ян Ливенс (почти сотоварищ), Герард Дау (пришел в 15-летнем возрасте в 1628 году), Изак де Яудервиль, Жак де Руссо, Якоб Ван Спрейвен, Йорис Ван Флит.

Ранний период творчества художника прежде всего следует рассматривать в свете влияния итальянского искусства на голландскую живопись. Хотя Рембрант и не любил итальянских художников, тем не менее, они оказали значительное влияние на голландскую живопись, поскольку каждый голландский живописец считал Рим и Венецию чем-то вроде Мекки для художника. Особенно сильным было влияние творчества Караваджо, смелый натурализм и контрастная свето-теневая моделировка которого казались вызовом классическому искусству. Такие художники, как Герард Тербрюгген и учитель Рембрандта Питер Ластман, работали в стилистике Караваджо, постепенно вводя караваджизм в арсенал художественных средств голландской живописи. Картины Рембрандта лейденского периода (1625–1631 годы) тоже принадлежат этому течению. В картинах «Меняла» (1627, Берлин) и «Ученый в своем кабинете» (1629, Лондон) проявился интерес молодого мастера к передаче эффектов освещения. На первой из них изображен старик в очках за работой, в углу, заваленном счетными книгами. Его морщинистое лицо освещено тусклым светом единственной свечи, которую он прикрывает рукой. Во второй картине Рембрандт стремился передать атмосферу наполненного воздухом интерьера. Главным предметом изображения является сама комната с высоким потолком, залитая мягким трепещущим светом.

На протяжении всего своего творческого пути художник то и дело обращался к сюжетам, в которых глубокая жизненная драма сочетается с элементами тонкого психологизма. В картине «Ужин в Эммаусе» (1630, Париж) хорошо видны особенности живописи Рембрандта данного периода. Художник представил этот эпизод как театральную мизансцену. Силуэт Христа выделяется на фоне ослепительного света, причем основная часть холста погружена в тень.

В это время Рембрандт вплотную занялся и рисунком. Несколько его учеников помогали ему делать офорты. Каждый рисунок Рембрандта – это исследование природы явлений и попытка уловить характер момента или предмета. Когда художник делал зарисовки с произведений старых мастеров, он создавал не копии, а вариации на ту же тему, решая при этом собственные художественные задачи. В 1630—1640-е годы он рисовал, сочетая линии разной толщины с тончайшей отмывкой.

Иногда его рисунки кажутся быстрыми набросками, где нервная линия почти нигде не остается непрерывной. В XVII веке рисунок обычно служил в качестве предварительного наброска для разработки большой композиции, этюда отдельных деталей будущей картины или наносился на картон, а затем переводился на поверхность, предназначенную для росписи. Очень редко рисунок мыслился как законченное произведение искусства; часто после выполнения проекта рисунки выбрасывали.

Рембрандт первым осознал богатые возможности офорта по сравнению с резцовой гравюрой на металле. Такая гравюра создается путем процарапывания рисунка на металлической пластине; затем пластина покрывается краской, заполняющей оставленные резцом углубления, и с нее печатают оттиски на бумаге при помощи пресса. Резец требует сильного нажатия и большой осторожности. Работа над офортом, напротив, не требует большой физической силы, а линии получаются более свободными и гибкими. Вместо того чтобы процарапывать металл резцом, художник покрывает пластину кислотоустойчивым лаком и рисует по нему иглой, затем погружает пластину в кислоту, и металл протравливается в свободных от лака местах. Офорт предоставляет художнику гораздо больше свободы, и он может рисовать иглой, как пером на бумаге. В офортах Рембрандта линии так же свободны и подвижны, как и в набросках пером. Для достижения новых выразительных эффектов он часто сочетал разные техники: иногда проходил резцом по уже протравленной кислотой доске, иногда гравировал «сухой иглой» – инструментом с алмазом на конце, который оставляет на металле бороздки с зазубринками, придающими мягкость и бархатистость штриху на отпечатке. Например, в «Листе в сто гульденов» художник использовал все эти техники (работа над этой доской продолжалась несколько лет).

Лист «Благовестие пастухам» (1634) – настоящее барочное театрализованное действо. Рисунок выполнен густо положенными перекрещивающимися штрихами, которые создают контрасты светлых и темных тонов. Пятью годами позже в «Успении Богоматери» господство густо заштрихованных темных зон сменилось преобладанием светлых участков и тонкой параллельной штриховки. В офорте «Три дерева» (1643) контраст густо заштрихованных фрагментов изображения и белой бумаги доведен до предела; наклонные параллельные линии на фоне неба прекрасно передают ощущение летней грозы. Самым драматичным из офортов художника является лист «Три креста» (1650).

Работы Рембрандта как живописные, так и графические

постепенно приобретали известность не только в родном городе, но и за его пределами. Современники единогласно признавали талант художника. Он даже начал кое-что зарабатывать. Теперь, чувствуя себя готовым к самостоятельной жизни и к созданию значительных полотен, Рембрандт понял, что пора покинуть Лейден. Подготовительный период творчества был закончен. Художник обладал необходимыми навыками в области портретной живописи и некоторым опытом в создании исторических композиций. В этот период уже определилась чисто реалистическая направленность его творческих поисков – глубокий интерес к изображаемой жизни. Ему предсказывали блестящую будущность.

Но 23 апреля 1630 года после продолжительной болезни умер отец художника. Его мельницу и хозяйство наследовали братья Рембрандта. Некоторое время, чтобы не потерять клиентов, а с ними и семейный доход, Рембрандту вместе с Адрианом пришлось таскать мешки с мукой, снаряжать телеги и чистить жернова. Наконец, на семейном совете было решено, что поскольку старший сын Геррит не в состоянии взять на себя тяготы работы на мельнице, то второй брат Рембрандта, 33-летний Адриан Харменс ван Рейн, продаст свою сапожную мастерскую, чтобы стать мельником.

Ну, а Рембрандт не собирался жертвовать живописью, и в 1631 году, мечтая о славе и достатке, он отправился в Амстердам. Вместе с ним уехала младшая сестра Лисбет, уговорив Рембрандта разрешить ей вести его хозяйство. Она готова убирать в доме, следить за расходами, готовить еду для учеников.

Так в 1631 году начался новый этап в жизни Рембрандта. Он поселился в Амстердаме, который в этот период был крупнейшим экономическим, политическим и культурным центром Голландии, средоточием торговых путей и коммерческим центром всего мира, местом деятельности знаменитейших голландских ученых, художников и поэтов. Для Рембрандта открывались новые горизонты. В творчестве художника начался новый период. В течение следующего десятилетия были созданы произведения, проникнутые драматизмом и в то же время не лишенные материальной чувственности, отчасти родственные по духу работам фламандца Питера Пауля Рубенса (который еще был жив).

В первое время пребывания в столице Рембрандт работал, главным образом, над заказными портретами. Наибольшее количество выполнено им как раз в период с 1630 до начала 1640-х. Успех художника совпал с общим, небывалым расцветом портретной живописи в Голландии. Не случайно Франц Хальс,

работавший в этом жанре более 50 лет, около половины произведений создал именно в это время.

Представители самых разных слоев общества, обладавшие хоть каким-то состоянием, спешили запечатлеть себя в портрете. Довольные собой, гордые процветанием своей страны и независимым положением, они хотели видеть себя изображенными без прикрас, но полными достоинства, в праздничных костюмах, с атрибутами своей профессии и общественного положения. В этот период строгих реалистических установок в голландском искусстве основным требованием заказчика было достижение внешнего сходства. Кроме того, в Голландии XVII века получил необычайное развитие групповой портрет как самостоятельная разновидность портретного жанра. Возникновение его относят еще к предшествующему столетию, к периоду осознания зарождающимся бюргерством общности своих классовых интересов. Заказчиками групповых портретов были представители различных городских корпораций (городские стрелки, члены гильдий и др.). Наличие развитых традиций позволило уже Франсу Хальсу создать в этой области замечательные произведения.

Молодой Рембрандт был решителен и амбициозен. Это проявилось даже в изменившейся манере подписывать картины. Вместо прежнего «RHL von Rijn» («Рембрандт Лейденский, сын Хармена ван Рейна») он стал писать просто «Rembrandt» – на манер итальянцев Тициана, Рафаэля, Микеланджело, которых весь мир знал только по имени.

А в 1632 году Рембрандт получил заказ, изменивший всю его дальнейшую жизнь, – групповой портрет для гильдии амстердамских хирургов «Анатомия доктора Тюльпа» (хранится в Гааге). Картину предполагалось вывесить в зале собраний, и работу художника обещали хорошо оплатить. Доктор Тюльп, знавший молодого художника еще со времен его учебы у Ластмана и уже тогда пророчивший ему блестящее будущее, теперь стал его близким другом. Существует предположение, что именно получение этого крупного заказа явилось непосредственной причиной переезда Рембрандта в столицу именно в это время.

«Урок анатомии доктора Тюльпа» был первым опытом художника в этом жанре. До Рембрандта голландские живописцы, даже в своих лучших образцах группового портрета, не шли дальше характеристики внешних признаков корпоративной общности людей. Рембрандт же, располагая на полотне группу слушателей, с напряженным вниманием следящих за объяснениями учителя, стремился выявить более глубокие

внутренние связи товарищей по корпорации, показать общность духовных интересов его членов, проследить их личные отношения друг с другом. Мастерство композиции, уравновешивающей моменты движения и покоя, придает группе необходимую цельность. Изображение человека, занятого любимым делом (это, кстати, уже чисто голландская, очень распространенная в эти годы разновидность группового портрета), невольно требовало привлечения элементов бытовой картины – характеристики окружения, изображения предметов, связанных с профессией портретируемого, и т. п. Далеко не всем художникам при таких условиях удалось сохранить необходимое в рамках жанра преобладание портретного образа над бытовым. Рембрандт решил эту сложную задачу, построив ее на контрасте разнообразных реакций учеников и спокойствии центральной фигуры ученого-медика, рассказывающего о строении человеческого тела. Эта фигура списана с самого Николаса Питерса Тюльпа – ученого-врача, декана Амстердамской гильдии врачей с 1628 по 1653 год (начиная с 1654 года он четырежды избирался бургомистром Амстердама). Рядом с Тюльпом стоит Матиас Эвертс Колкун. Его сын Гисберт держит череп.

Принимаясь за картину, Рембрандт еще не знал, что именно она станет началом его головокружительной карьеры. На следующий же день после официальной церемонии показа Рембрандт понял, что значит быть знаменитым. Его буквально засыпали поздравительными письмами, приглашениями и заказами. О картине говорили, что по силе она не уступает лучшим творениям Франса Хальса, а по глубине и благородству даже превосходит их. Знатоки рассуждали о том, как мастерски сгруппированы фигуры, и о том, как изумительно использован свет. Дилетанты восторгались «живым сходством портретов». Успех картины немало способствовал популярности ее автора. Рембрандт стал модным художником. К нему со всех сторон стекались ученики и поступали многочисленные заказы. Первым в Амстердаме в мастерскую Рембрандта пришел Якоб Баккер, затем Говарт Флинк и Фердинанд Бол – один из самых известных учеников художника в конце 30-х годов. Учеником Рембрандта стал и немецкий живописец Юриан Овенс (он умер в 1642 году), а Ян Флит, голландский офортист, делал гравюры с произведений Рембрандта, в мастерской которого работал.

Пребывание в Амстердаме, культурном центре мирового значения, позволило Рембрандту пополнить художественное образование и воспитать вкус. Художник подробней познакомился с творчеством современников и особенно внимательно изучил искусство Италии. В то время наиболее

близки ему были нидерландские последователи Караваджо. Работам этих мастеров свойственны, как и полотнам Рембрандта, поиски выразительности светотени. Страстный любитель произведений искусства, Рембрандт собрал в своем доме обширные коллекции живописи и графики, античной скульптуры, драгоценных тканей и художественного оружия. Изображение этих вещей мы часто встречаем в его картинах и офортах. В доме становится тесновато. Сестре приходится следить за порядком в заполненных редкостями и раритетами комнатах. Мы можем составить довольно полное представление о коллекции Рембрандта – до нас дошла полная инвентарная опись его имущества, сделанная в 1656 году в связи с банкротством. Среди прочих имен художников, картины и гравюры которых находились в рембрандтовском собрании, мы встречаем Рафаэля и Карраччи, Дюрера и Кранаха, Брейгеля Мужицкого и Луку Лейденского, Рубенса и Ван Дейка, Геркулеса Сегерса и Адриана Браувера. Здесь есть также работы учителя Рембрандта, Ластмана, и его учеников и сотоварищей по цеху – Ливенса, Бола, Йориса Ван Флита.

В 1630-е годы слава Рембрандта достигла пика, он был счастлив в личной жизни и богат. Художник вел активную светскую жизнь, принимал в своем доме самых знатных людей Амстердама, охотно наносил визиты и сам. Во время одного из них модному художнику представили дочь бургомистра города Лейвардена Ромбартуса ван Эйленбюрха Саскию. Не отличаясь классической красотой, милая, обаятельная и веселая, с пушистыми рыжеватыми волосами и искристым смехом Саския мгновенно завоевала сердце Рембрандта. Знаменитый художник, крепкий, ширококостный, похожий на медведя с вечно лохматой спутанной шевелюрой и слегка побитым рябью лицом, не сразу решился сделать ей предложение. А юная аристократка, дождавшись этого, без раздумий дала свое согласие.

Саския рано осталась сиротой, переехала из провинции в Амстердам, где жила у опекуна пастора Яна Корнелиуса Сильвиуса. Она была богатой наследницей – родители оставили ей очень солидное приданое в 40 тысяч флоринов. В июне 1633 года Рембрандт и Саския обручились, а еще через год сочетались законным браком. Перед свадьбой они составили брачный контракт, согласно которому Рембрандт после смерти супруги лишался дохода от ее поместья в случае повторного брака. Похоже, несмотря на общепризнанную некрасивость и «медвежесть» художника, Саския ревновала его даже к тем женщинам, которые могли появиться после ее смерти. Рембрандт же был влюблен до такой степени, что подписал контракт, не

колеблясь. К тому же, он находился на пике славы, заказы текли к нему рекой, и его не волновали гипотетические доходы с поместья после смерти той, в чью смерть он не верил!

Женитьба на аристократке ввела Рембрандта в высшие круги амстердамского бюргерства, и теперь его уже никто не называл «сыном мельника». Правда, супруга совершенно не умела вести домашнее хозяйство, зато обожала дорогие наряды и драгоценности. Рембрандт выполнял все ее прихоти. Хозяйство пока вела его незамужняя сестра Лисбет, но она уже заговаривала об увеличившемся объеме работы и о том, что она хочет вернуться в Лейден. Похоже, ей просто не нравилась невестка.

Поскольку Саския ван Эйленбюрх была богатой наследницей, а Рембрандт довольно неплохо зарабатывал, поначалу молодые не испытывали материальных затруднений. У художника даже появилась страсть к коллекционированию ювелирных изделий. Однако он был никудышным финансистом. Мастер не задумывался над тем, откуда и в каком количестве к нему поступают деньги, и тем более, на что они тратятся… Ведь деньги есть, почему бы их не тратить. Рембрандта интересовали в первую и в последнюю очередь его живопись и его жена.

И поскольку Рембрандт горячо любил их обоих, он неустанно изображал Саскию в картинах, рисунках и офортах. Мы видим ее в обычном костюме чинной голландской бюргерши и в фантастических одеждах, преображающих ее в героиню античной или библейской мифологии. Такой она предстает в эрмитажной картине «Флора». Тема Флоры, богини цветов, дала художнику возможность создания красивого, необычайного зрелища. В приемах передачи складок и узоров экзотических тканей и лепестков растений еще ощущается связь с орнаментально-графической манерой Ластмана. Но какой материальной, весомой выглядит ткань у Рембрандта, какими живыми и сочными кажутся цветы! Контуры фигуры Саскии мягко сочетаются с затемненным фоном. Колорит картины, оставаясь в пределах холодной красочной гаммы, приведен к тонкой гармонии серовато-зеленых и зелено-золотистых тонов.

Опьяненный своим успехом и счастьем, молодой художник словно кричит о них во весь голос в «Автопортрете с Саскией на коленях» (1635, Дрезден). Эта картина, в которой Рембрандт изобразил себя в виде пирующего блудного сына, звучит как вызов молодого сына мельника благопристойным амстердамским буржуа.

Памятником любви к Саскии является и один из лучших шедевров Рембрандта – «Даная». В основу картины легла древнегреческая легенда, неоднократно привлекавшая внимание

художников. Аргосский царь, отец Данаи, которому было предсказано, что он умрет от руки ее сына, заключил дочь в башню. Однако к Данае под видом золотого дождя проник полюбивший ее бог Зевс (Юпитер). Со смешанным чувством радости и робости приподымается Даная навстречу золотому сиянию, предшествующему появлению ее возлюбленного. Рембрандт не воспользовался возможностью изобразить идеально прекрасное тело, как часто делали его предшественники при изображении Данаи. Внешность женщины, взятой им в качестве модели, далека от совершенства. Но такой вдохновенной любовью сияет ее лицо, так обаятельно женственна ее поза, так поразительно естественно ее движение и приветственный жест руки, что искренность и человечность воплощенного в ней чувства делают Данаю Рембрандта возвышеннее и прекраснее идеализированно красивых героинь. Картина «Даная» долгие годы была загадкой. Эта работа датирована 1636 годом, между тем трактовка образа и живописная манера полотна предвосхищают черты рембрандтовского творчества последующего десятилетия 1640-х. Да и в чертах лица усматривается мало сходства с хорошо известным обликом Саскии. Лишь исследования относительно недавних лет, в которых немалую роль играла рентгеноскопия, позволили разрешить эту загадку. Дело в том, что «Даная» не предназначалась для продажи и оставалась во владении художника до распродажи его имущества в 1656 году. Поэтому он смог вновь обратиться к ней через десяток лет после ее написания и в значительной мере переделать, переписав всю центральную часть в соответствии со своим новым видением. Рембрандт изменил и черты лица героини, придав ее облику сходство с другой женщиной, служанкой, жившей в его доме после смерти Саскии. В наше время лицо Данаи представляет собой сочетание черт как минимум двух близких Рембрандту женщин. А на рентгеновском снимке сходство с Саскией гораздо очевиднее.

Большое место в творчестве Рембрандта 1630-х годов, конечно, как и раньше, занимают картины на библейские и евангельские сюжеты. Они не имеют того поучительного характера, который был присущ подобным картинам большинства голландских художников (того же Ластмана). Рембрандт наполнил библейские сказания новым содержанием.

Однако умение проникновенно изображать человеческие переживания пришло к художнику не сразу. В 1630-е годы его произведениям еще свойственны подчеркнутый драматизм, стремление к нарочитой эффектности. В гамме человеческих чувств Рембрандта больше привлекают яркие эффекты – боль,

испуг, изумление, – чем глубокие внутренние переживания. Его художественный язык еще повышенно патетичен. Наиболее сильно эти черты выделяются в больших по формату, крупнофигурных композициях, например в картине «Ослепление Самсона». Это полотно Рембрандт подарил Константейну Хейгенсу в благодарность за то, что тот помог получить от штатгальтера Фредерика-Генриха заказ на картины на темы «Страстей Христовых». Художник выбирал наиболее драматический эпизод легенды. Ярким светом выделено сведенное судорогой боли тело Самсона, которому вонзают в глаз кинжал. В стремительном размахе сталкиваются движения убегающей предательницы Далилы и воина с пикой. Сложное композиционное построение, беспокойное чередование пятен света и тени усиливают экспрессию.

В эти же годы Рембрандт написал «Страсти Христовы». Одну из картин он повторил в большем по размеру и более удачном варианте («Снятие с креста», находящееся сейчас в Эрмитаже). Этот рассказ о большом человеческом горе захватывает своей простотой и правдивостью. Родные и близкие казненного ночью поспешно снимают его тело с креста, чтобы предать погребению. Безжизненное, обезображенное страданием тело изображено по-человечески немощным. Один из друзей Христа с видимым усилием поддерживает тело погибшего. Но не физическое напряжение привлекло художника, а, прежде всего, горе человека, потерявшего друга и наставника. Мать – простая женщина из народа, – сломленная отчаянием, лишается чувств при виде истерзанного тела сына.

Таким образом, еще в начале творческого пути, в первое же десятилетие, проведенное в Амстердаме, Рембрандт создал ряд произведений, вошедших в золотой фонд мирового искусства. Каждое новое произведение все четче обозначает позицию автора – стремление к внутренней правде, раскрытие душевной красоты персонажа. Для решения творческих задач Рембрандт, как, наверное, никто в истории искусства, использует возможности светотени, создавая с ее помощью определенную эмоциональную среду и психологическую характеристику образа. Именно у него живопись перестает играть декоративную или репрезентативную функцию и устремляет на реальность свой собственный взгляд.

В это время произошло два трагических события: в июле 1633 года после продолжительной болезни скончался старший брат художника Геррит, а вскоре его учитель Питер Ластман в 60-летнем возрасте покинул этот бренный мир.

Ученик Рембрандта Ян Флит, давно посещающий его мастерскую, попался художнику под горячую руку, и тот

предложил ему покинуть мастерскую. Правда, это следовало сделать раньше – ученик уже давно разочаровал Рембрандта. Мастер посоветовал ему не тратить время, а стать печатником, благо, Ян давно занимался изготовлением гравюр с картин Рембрандта.

Была и неплохая весть – из Фрисландии, где родилась Саския, приехал в Амстердам ее двоюродный брат Хендрик ван Эйленбюрх – живописец и торговец произведениями искусства. Решив обосноваться в столице, он купил небольшую лавку неподалеку от Рейнов (он жил в Амстердаме до 1657 года). Теперь у супругов не только появилась приятная компания, но и свой агент по продаже картин.

А у Саскии, наконец, родился долгожданный мальчик. Сына назвали Ромбартусом в честь отца Саскии. Рембрандт был на седьмом небе от счастья и не отходил от кроватки, бесконечно рисуя ребенка. Но прошло несколько дней, и ребенок умер.

Какое-то время казалось, что Саския помешалась от горя, но постепенно здоровая психика взяла свое. Несостоявшиеся родители пришли в себя и вновь зажили полной жизнью. И через два с половиной года Рембрандт написал свою знаменитую «Данаю».

В это время супруги решили, что дом тесен для них и их коллекции, и сняли дорогую квартиру.

Рембрандт был на вершине славы. Он преподавал, много работал, активно тратил деньги – покупал кривые турецкие сабли и клинки, парчу для одежд моделей и драпировки, картины величайших мастеров. Новый общественный статус заставил его сменить жилище. Художник в рассрочку купил роскошный трехэтажный дом в самом престижном квартале Амстердама на улице Бреестраат неподалеку от Стрелковой гильдии. Рейны отдали за него половину состояния Саскии. На верхнем этаже Рембрандт устроил внушительных размеров мастерскую, где без устали творил все новые и новые шедевры. На первом этаже была столовая, настолько огромная, что в ней никто не обедал, зато она с успехом выступала в роли выставочного зала для коллекции.

Лучшим другом Рембрандта и Саскии стал Франс Баннинг Кок, капитан амстердамской роты стрелков, расположенной неподалеку. Двери роскошного особняка ван Рейнов всегда были широко открыты для друзей. И офицеры стрелковой гильдии периодически составляли компанию молодой семье.

Скоро Саския опять забеременела, но на этот раз девочка умерла сразу после рождения. В течение последующих двух лет ван Рейны потеряли еще двух младенцев. К тому же заболела

Нетье ван Рейн – мать Рембрандта. Супруги вместе с Лисбет решили съездить в Лейден. Там Рембрандт написал проникновенный портрет матери в меховом капюшоне. Лисбет решила остаться с матерью в родном доме, а Рембрандт с Саскией возвратились в Амстердам.

А после возвращения были ошеломлены сообщением, что кузен Саскии Хендрик объявил себя несостоятельным должником. Им в равной степени было жаль и кузена, и той тысячи гульденов, которые он задолжал Рембрандту.

Теперь вместо Хендрика Эйленбюрха офорты у Рембрандта стал покупать интеллигентный пожилой Клемент де Йонге – владелец книжной лавки, коллекционер и торговец.

Произошло еще одно трагическое событие – любимая сестра Саскии Тиция в 34-летнем возрасте умерла от воспаления легких (легочное кровотечение). Саскии в это время был 31 год.

А в Амстердаме готовились к праздникам, которые так любят в Нидерландах, – «на въезд» Марии Медичи (правильнее было бы сказать – на ее побег из Парижа). Комитет устроителей празднеств почему-то ничего не заказал Рембрандту. Он был бы оскорблен до глубины души, если бы в это время ему не поступил другой заказ – еще две картины на сюжеты Страстей Господних.

В этом году в общественной и культурной жизни города возникло новое явление: «Мейденский кружок», который собирался в Синьоральном замке Хофта на реке Амстель. Его члены (фон Зандарт, Фондель, Тесселсхаде Фисхор) старательно летали в эмпиреях, сочиняя занудные, псевдоантичные стихи. В пику им Рембрандт написал две причудливые картины, тоже якобы в «античном» стиле: «Ганимед, которого уносит орел» (толстый мальчишка в когтях здоровой птицы орет от страха, пуская струю) и «Диана, испуганная Актеоном» (быкоподобный охотник чуть не лопается от восторга при виде двадцати одной толстой голой тетки, плескающихся на мелководье). Весь кружок в полном составе смертельно обиделся. А среди них были достаточно влиятельные лица…

В этот же период Рембрандт много работал в технике офорта («Продавец крысиного яда», 1632), создавал смелые и обобщенные по манере карандашные рисунки. К началу 1640-х годов жизнь и художественная деятельность Рембрандта вроде бы стала стабильной и размеренной. На «Автопортрете» 1640 года (Лондон, Национальная галерея), созданном под влиянием работ Рафаэля и Тициана, изображен уверенный в себе, рассудительный человек, одетый в соответствии с итальянской модой XVI в., облокотившийся о балюстраду; его плечи слегка повернуты, взгляд обращен на зрителя. А между тем период всеобщего

признания в жизни Рембрандта уже заканчивался. В 1640-х годах назрел конфликт между творчеством Рембрандта и ограниченными эстетическими запросами современного ему общества.

Наглядно он проявился в 1642 году, когда картина «Ночной дозор» (Рейксмюсеум, Амстердам) вызвала протесты заказчиков, не принявших основную идею мастера – вместо традиционного группового портрета он создал героически-приподнятую композицию со сценой выступления гильдии стрелков по сигналу тревоги, т. е. по существу историческую картину, пробуждающую воспоминания об освободительной борьбе голландского народа, а не групповой портрет. Все ощутимее становился разлад между направлением его творчества и вкусами и запросами бюргерской среды. Добропорядочным голландским буржуа, с их твердо установившимися житейскими воззрениями и ограниченным кругозором было непонятно в искусстве Рембрандта все то, что выходило за рамки общепринятого. Их смущало его более углубленное, чем у современников, понимание задач подлинного реалистического искусства, необычность его художественных замыслов и своеобразие воплощения. Первым проявлением назревавшего конфликта была история большого заказа группового портрета амстердамских стрелков, известная как «Ночной дозор». Так она называется в настоящее время, поскольку краски со временем сильно потемнели, и группа стрелков, выходившая некогда из тени арки на яркий свет, теперь попадает в «лунную ночь». Настоящее же название работы – «Рота капитана Франса Баннинга Кока и лейтенанта Виллема ван Рейтенбурга». Она была написана по случаю посещения Амстердама французской королевой Марией Медичи и устроенного по этому поводу торжественного выхода войск городской милиции. За работу полагалась значительная сумма – 1600 флоринов. Рембрандт писал ее начиная с 1639 года и до 1642. Для этого огромного полотна пришлось снять сарай, наконец оно не помещалось ни в одной комнате. В разгаре работы над полотном у Рембрандта умерла мать. Здоровье Саскии его тоже беспокоило – она опять была в положении, и к тому же ее донимал постоянный кашель и слабость. В таком тревожном состоянии художник написал «Давида и Ионафана». Картина рассказывает о том, как юноша Давид, попавший в немилость к царю Соломону, прощается с его сыном, своим другом Ионафаном. Оба потрясены предстоящей разлукой. Пейзаж окутан тревожной предгрозовой дымкой, сочетание нежных золотисто-розовых тонов с сине-зеленым дает зловещий эффект. Кажется, что в этой картине, датированной годом смерти Саскии,

Рембрандт прощается с женой. В образе Ионафана мы без труда узнаем черты лица самого художника, но постаревшего, подавленного и серьезного. А женственный Давид с разметавшимися по плечам белокурыми волосами напоминает Саскию. Мир безмятежного счастья дал трещину.

Тревожась о здоровье жены, Рембрандт заранее пригласил повитуху – сорокалетнюю Гертье Диркс.

К счастью, в сентябре у ван Рейнов родился здоровый младенец. Его назвали Титус – в честь умершей сестры Саскии. Пролежав почти целый месяц в постели, в октябре Саския все же встала на ноги. Но едва все стало налаживаться, как Рембрандта постигло страшное горе – 14 июня 1641 года умерла горячо любимая Саския. Скончалась она, по-видимому, от чахотки. На руках отца остался годовалый Титус.

Тяжело переживая смерть жены, Рембрандт пытался забыться в работе. В 1642 году, наконец, выставили «Роту капитана Франса Баннинга Кока». Картина имела колоссальный успех, однако заказчики остались крайне недовольны. Вместо простого группового портрета они получили шедевр, который прославлял, скорее, мастера, чем его персонажей. Не считаясь с традиционными приемами построения групповых портретов, Рембрандт создал богатую драматическим действием сюжетную картину, в которой изображен отряд стрелков городского ополчения, выступающий в поход. Желание показать порыв, действие осталось непонятым. Негодование заказчиков вызвало то, что Рембрандт не уделил должного, по их мнению, внимания изображению многих отдельных членов группы. У одних из них половина лица оказалась перекрыта шляпой соседа, у других его перечеркивало древко копья. В то же время художник для правдоподобности сцены ввел в картину фигуры посторонних людей, которые, разумеется, не платили за свое присутствие на ней (например девочка-маркитантка с петухом у пояса). Конечно, человека, не заинтересованного в произведении лично, картина приводила в восхищение, но люди, изображенные на ней, в меру своих сил позаботились о том, чтобы художник остался без новых заказов.

С «Ночного дозора» началось падение популярности Рембрандта: сократился приток заказчиков, стало меньше учеников. Гертье Диркс из повитухи превратилась в няньку.

В этом месте в биографии мастера есть темное пятно.

Согласно одним сведениям, Гертье Диркс через какое-то время после смерти жены Рембрандта стала пользоваться его вниманием уже не только как няня, и именно ее лицом Рембрандт заменил лицо Саскии на картине «Даная». Согласно

другим – ничего такого между 42-летней Гертье и 37-летним Рембрандтом не было и быть не могло.

Достоверно же известно следующее:

В 1648 году Гертье Диркс, устроив шумный скандал, подала в суд на Рембрандта Харменса ван Рейна за невыполнение обещания жениться. (Сомнительно, чтобы он обещал ей это, памятуя о пункте брачного договора с Саскией.)

Во-вторых, после 1648 года она в доме Рембрандта больше не работала.

В-третьих, последние дни своей жизни она провела в сумасшедшем доме.

Попробуйте сделать вывод на основании этих фактов сами.

Кстати, заодно сравните, на кого больше всего похожа Даная? У нас складывается впечатление, что на Хендрикье Стоффельс.

Юная смуглая и крепкая дочь сержанта Стоффельса Хендрикье из Рансдорна – одна из доброй дюжины его отпрысков – появилась в трехэтажном доме Рембрандта еще до выдворения оттуда Гертье Диркс. Привычная ко всякой работе, уравновешенная, здравомыслящая, она сразу взяла на себя львиную долю забот по хозяйству. Со временем она стала приемной матерью Титуса и гражданской женой Рембрандта.

К этому моменту творчество Рембрандта утратило внешнюю эффектность и присущие ему ранее ноты мажорности. Он писал спокойные, наполненные теплотой и интимностью библейские и жанровые сцены, раскрывая тонкие оттенки человеческих переживаний, чувство душевной, родственной близости («Давид и Ионафан», 1642, «Святое семейство», 1645).

С этих пор мастерство и виртуозность стали злым роком художника. Все чаще заказчики предпочитают обращаться не к мэтру, а к его ученикам – Флинку, Болу, Бейкеру. Они не так одарены, но куда лучше понимают клиента, а главное, всегда готовы идти у него на поводу. К тому же своенравие учителя порой доходит до абсурда. Чтобы добиться наилучшего результата, он может месяцами рисовать и перерисовывать всего один портрет, заставляя бедного заказчика ежедневно приходить в мастерскую, не позволяя ни пошевелиться, ни высморкаться. Однажды Рембрандт писал групповой портрет – семейная чета, дети и с ними – маленькая обезьянка. Во время одного из сеансов обезьянка сдохла, и потрясенный случившимся художник изобразил на картине ее трупик. Заказчики потребовали убрать эту не слишком приятную деталь, на что мастер ответил решительным отказом, дескать, именно она-то одна и делает картину интересной и колоритной.

В 1640-е годы религиозная живопись Рембрандта стала менее

риторичной, в ней появилось смирение и глубокая внутренняя сила, характерные для позднего творчества мастера. С эпохи Ренессанса события Священного Писания обычно интерпретировались в героическом ключе, а их персонажи наделялись физической красотой. Видение Рембрандта резко отличалось; Христос в его работах кажется смиренным и кротким, униженным и незаметным среди людей. «Лист в сто гульденов», гравюра, получившая свое название из-за цены, по которой она была продана на одном из первых аукционов, посвящена теме христианского смирения. Фигура Христа не выделяется из толпы ни одеждами, ни особым положением, но тем не менее внимание зрителя оказывается приковано к центру композиции – лику Спасителя с исходящими от него тончайшими лучами божественного света. По левую руку от Христа – сломленные немощью духа и плоти, богатые и бедные, объединенные страданиями. Справа изображены фарисеи, неверующие и погруженные в бесконечные споры. К ногам Христа припадают маленькие дети. В гравюре «Лист в сто гульденов» при отсутствии видимого действия Рембрандту прекрасно удалось передать чудо Божественного присутствия в мире людей.

Ни несчастье в личной жизни, ни охлаждение общества не останавливают художника, не подрывают его творческих сил. Его творчество становится все глубже и проникновеннее, живописные приемы все смелее и многообразнее. Огромное значение при создании художественных образов получает светотень. Иным становится колорит – жаркие, насыщенные золотисто-коричневые и красные тона сменяют холодную красочную гамму прежних лет. Этот творческий сдвиг, нарастающий с середины 1640-х, получил окончательное развитие в следующее десятилетие.

В 40-е годы Рембрандт создает огромное количество пейзажей. Появление чисто пейзажных картин в конце 1630-х часто объясняют тем, что во время болезни Саскии художник часто бывал с ней за городом. Портретов становится все меньше. Зато больше – композиций на библейские и евангельские темы. Уже не остродраматические моменты привлекают внимание живописца, а те, которые дают возможность показать благородные, добрые человеческие чувства – дружбу, материнскую любовь, супружескую привязанность, милосердие.

Произведения Рембрандта начала 40-х годов отличаются романтической приподнятостью и эмоциональностью.

К концу десятилетия романтический порыв сменяется большей строгостью и реалистической простотой, стремлением проникнуть дальше в мир мыслей и чувств человека. Не случайно одной из тем, особенно привлекавших художника в это время,

явилась тема Святого семейства. Он написал целый ряд картин на этот сюжет. Мадонна – символ семейного счастья и мудрого материнства – Хендрикье. Библейско-евангельские композиции принимают теперь характер домашних, бытовых сцен, выдержанных в мерцающих золотисто-коричневых красочных гаммах. И тема жизни простого человека занимает в работах Рембрандта все больше места. С глубокой симпатией написал он «Нищих у дверей дома». Из-под его кисти выходили, в основном, картины, взывающие о милосердии к больным и страдающим.

Рембрандт принадлежит к тем художникам, чье творчество не знало упадка в старости. Уже в возрасте 50 лет он вступил в период наивысшего расцвета сил и таланта. Это было время, когда в голландском искусстве начался период застоя и деградации. В эти годы создавались массы портретов, в которых художники, сохраняя внешнее сходство, облагораживали модель. Такие изображения имели неизменный спрос у буржуа. За исключением немногих, шли на уступки новым вкусам и ученики Рембрандта – Ян Ливенс, Говарт Флинк, Фердинанд Бол. Собственно лишь Арт де Гельдер, пришедший в мастерскую Рембрандта, когда годы успеха были уже далеко позади, навсегда остался верен принципам искусства учителя.

В 1648 году вернулся из Англии его бывший ученик и товарищ Ян Ливенс, который был художником при дворе короля Карла I. Обласканная посредственность – к невостребованному гению.

С начала 1650-х годов портреты Рембрандта стали глубоко личностными, композиции – строгими и геометричными в построении, а цветовая гамма была представлена огромным спектром оттенков трех или четырех цветов. Творчество художника не отражает более никаких художественных пристрастий публики; теперь его занимает исследование свойств техники масляной живописи. Мироощущение мастера, воплощенное в его поздних произведениях, которые сейчас так высоко ценятся, осталось непонятым его современниками. Картина «Человек в позолоченном шлеме» (1651, Берлин, Далем) работы мастерской Рембрандта демонстрирует характерные черты позднего стиля мастера. Лицо седого воина погружено в глубокую мягкую тень, а отблески света на шлеме переданы свободными широкими густыми мазками.

Время от времени старые друзья подкидывали художнику заказы, которые позволяли семье выжить. Именно в это время появились картины «Сусанна и старики» и «Явление ангела Аврааму». В 1653 году Фредерик-Генрих через Константейна Хейгенса заказал Рембрандту еще две картины, а 18 ноября

Хейгенс сам приехал в Амстердам. К тому же, Антонио Руффо – итальянский маркиз, собравший в своем дворце в Мессине большую художественную коллекцию, заказал художнику «Аристотеля, созерцающего бюст Гомера».

В этом же году союзники Швеции заключили Вестфальский мир со Священной Римской империей. На какое-то время очень популярной стала «урапатриотическая» тематика. Но Рембрандта это не интересовало.

В 1653 году у Хендрикье умерла новорожденная девочка. Титусу в это время было уже 11 лет, и он всячески заботился о мачехе.

А в 1654-м из Лейдена от Антье пришло невеселое сообщение – заболел Адриан Харменс ван Рейн. Рембрандт поехал на родину. Они встретились как чужие. Перед отъездом Рембрандт за один вечер написал портрет брата, взглянув на который, Адриан, кажется, примирился с тем, что их – двух братьев – судьба развела так далеко. С легким сердцем художник возвратился к Хендрикье и Титусу.

В своем позднем творчестве Рембрандт часто обращался к интерпретации событий христианской истории. Картина «Снятие с креста» (1655, Вашингтон) посвящена не только смерти Христа, но и скорби оплакивающих его. На картине «Вирсавия» (1654, Париж, Лувр) женщина, которую царь Давид увидел купающейся и полюбил за необыкновенную красоту, изображена не в момент купания, обычно привлекающий внимание художников, и вовсе не красивой. Она погружена в глубокие раздумья и как будто предвидит смерть мужа.

Для Рембрандта необычный сюжет иногда мог стать поводом для смелых художественных экспериментов. Примером может служить картина «Освежеванная бычья туша» (1655, Париж, Лувр). Кисть возвращает жизнь мертвой плоти и красоту безобразию. Художник всегда избегал классицистической идеализации в изображении человеческого тела.

В 1654-м у Рембрандта родилась дочь Корнелия. Титус обожал младшую сестренку. Но радость и горе ходят вместе – бедняжку Хендрикье подвергли унизительной процедуре отлучения от церкви на год за «распутное поведение». И в довершение всего семью все упорнее преследовали финансовые трудности. К тому же в этом году до Рембрандта дошло известие, что его самый талантливый ученик Карл Фабрициус, родом из Делфта, трагически погиб при взрыве делфтского порохового погреба.

Годы и перенесенные несчастья наложили свой отпечаток на искусство Рембрандта. С годами глубоко личностными стали и

его портреты. Он написал портрет Яна Сикса – поэта и государственного деятеля (позже – в 1691 году – он стал бургомистром в Амстердаме), не просто друга, а еще и мужа дочери друга (того самого доктора Тюльпа). На портрете Ян изображен в едва заметном ракурсе снизу вверх; за исключением тонко моделированного лица, портрет написан быстро и свободно, широкими мазками. В цветовой гамме доминируют сверкающий красный цвет плаща и золото пуговиц костюма, контрастирующие с различными оттенками зеленого и серого. Когда Ян, взглянув на свой портрет, смущенно заметил, что он слишком величественен и мудр для него, его мать ответила: «Это ты через десять лет».

В «Портрете Хендрикье Стоффельс» (1656, Берлин) фигура жены вписана в раму оконного проема и из-за выбранного художником крупного масштаба кажется расположенной совсем близко к картинной плоскости. Взгляд Хендрикье обращен к зрителю, ее поза свободна, голова наклонена в сторону, а руки лежат очень естественно. Цветовую гамму картины составляет сочетание золотистых, белых, красных и черных тонов. Спокойствием, надежностью и легкой печалью веет от нее.

Невольно обращаешь внимание на разницу в двух обликах: Саскии и Хендрикье. В период 30-х годов маленькая головка, хрупкие плечи и слабая шея нежной Саскии в целой галерее ее празднично-костюмных портретов кисти Рембрандта еле удерживали невероятное обилие драгоценностей – содержимое чуть ли не целой ювелирной лавки. А вот на портретах ее большеглазой преемницы украшения почти отсутствуют. Быть может, после смерти первой жены Рембрандт утратил свою легендарную щедрость? Нет, просто Хендрикье Стоффельс, крестьянка из Рансдорна, – несуетная, здоровая телом и духом, всем украшениям на свете предпочла скромное обручальное кольцо. Однако ввиду незаконности своего брака с хозяином носила это кольцо не на пальце, а на шее, что ясно видно на картине. На этом портрете изображена женщина с непростой судьбой, жизнь которой, подобно Вирсавии и Данае, осветила любовью стареющего гения – тоже в своем роде царя и бога, только бога живописи. Простенькая служанка, сержантская дочь сумела отогреть сердце овдовевшего Рембрандта, пробудив в сорокалетнем мастере и новую жажду счастья, и стремление к творчеству.

Тем временем уставшие ждать погашения долга за дом кредиторы начали действовать – Рембрандт просрочил выплату на целых восемь лет. Бывшему хозяину дома Тейту срочно понадобились деньги. Ему нужно было выдавать замуж дочь, а тут

еще англичане подорвали два корабля с его товарами. Он и так много лет довольствовался одними процентами. И Рембрандт решился снять все оставшиеся деньги со счета Саскии, завещанные ею Титусу. Ведь они должны были пойти на тот дом, где жил его мальчик. Но семейство Эйленбюрхов подало жалобу в провинциальный суд Фрисландии с просьбой приостановить выплату денег, завещанных Саскией сыну Титусу, за исключением суммы, «потребной на воспитание и образование последнего». Этот «последний» благодаря заботе дорогих родственников оказался выброшенным из дома, где он родился и прожил 12 счастливых лет.

25—26 июля 1654 года судебные исполнители начали описывать имущество художника. В список внесли все – от «белья, подлежащего стирке», до огромной коллекции полотен и гравюр великих мастеров – Рафаэля, Ван Эйка, Брейгеля, Рубенса, Кранаха. В сентябре 1656 года имущество, нажитое Рембрандтом за всю жизнь, из-за кризиса в искусстве ушло за бесценок – за 600 флоринов.

Амстердам наблюдал опись и распродажу имущества художника в доме на улице Бреестраат. Дверь этого дома – свидетеля двадцатилетнего самоотверженного труда – была запечатана для Рембрандта навсегда. Более того, он был вынужден на время расстаться с семьей: Хендрикье с маленькой дочкой и сын Титус нашли приют у родственников. Сам Рембрандт уединился в грошовом номере гостиницы, где, игнорируя скандалы и сплетни, погрузился в печатание своих гравюр. Когда же вконец затравленный банкрот уехал к умирающему брату Адриану в Лейден, в Амстердаме из-за него вспыхнула настоящая война художников: противники и сторонники Рембрандта раскололись на партии, споры которых перешли в нешуточные потасовки…

В 1656 году Рейны переехали в бедный еврейский район Амстердама, где у них всегда было много друзей, на улицу Розенграхт. Рембрандт перенес прах Саскии на кладбище поближе к дому, где цена могил ниже.

У художника теперь было мало заказов. В 50-е годы – время наивысшего расцвета таланта Рембрандта как портретиста – его моделями являлись, как и в юности, в основном, члены семьи и немногие друзья. Он полностью отказался от внешней репрезентативности, обратив все внимание на раскрытие душевных глубин человека через призму прожитой жизни. Однако чем дальше заходило его новаторство, тем больше недоумевали окружающие. Богатые заказчики негодовали, не находя в своих неприукрашенных портретах желанного

приглаженного сходства. Кредиторы все больше нажимали на Рембрандта из-за растущих долгов.

Так было до тех пор, пока подросший Титус не открыл на окраине города первый в Амстердаме художественный салон. Тогда же заботливая Хендрикье вновь собрала семью под одной крышей. Ее крестьянская основательность и бережливость стали надежным фундаментом обновленной жизни. Тридцатилетняя мачеха и семнадцатилетний пасынок объединились в союз, стали учредителями и совладельцами фирмы по продаже произведений искусства. Молодые художники – будущие знаменитости, впоследствии вошедшие в классику голландского искусства, отдавали им свои картины. Под влиянием приемной матери многообещающий юноша, пренебрегая соблазном выгодной и быстрой карьеры, которую сулили ему богатые родственники, предпочел благородную роль помощника Рембрандта. Отец отблагодарил сына: изысканный облик светлокудрого Титуса на портретах Рембрандта так же вдохновенен и интеллектуален, как лики мудрецов и пророков из библейских картин.

Вместе с названной матерью Титус избавил Рембрандта от гнета материальных забот, предоставив ему удобную мастерскую и возможность полной свободы творчества и, с согласия отца, оформил над ним опекунство. Теперь кредиторы не имели права требовать с него долги, потому что он находился под опекой сына. Результат очевиден: именно в эти годы дозревал чисто рембрандтовский стиль, в котором душа любой самой скромной модели приравнена к высочайшим человеческим ценностям.

Одно из самых известных произведений религиозной живописи Рембрандта этого периода – картина «Отречение Петра» (1660, Амстердам). В центре изображена обращающаяся к Петру молодая служанка, а он жестом отведенной в сторону руки подтверждает свои слова об отречении от Христа. Пространство переднего плана освещено единственной свечой, которую служанка заслоняет рукой, – прием, который был очень популярен среди караваджистов в начале столетия. Мягкий свет свечи моделирует формы фигур и предметов, расположенных на переднем плане. Они написаны легкими мазками, в коричневато-желтоватой цветовой гамме с несколькими красными акцентами. Иногда формы как будто растворяются в свете или наполняются им, как загораживающая свечу рука служанки. На лице Петра лежит глубокая печаль. Здесь, как и в поздних портретах и автопортретах художника, Рембрандт с непревзойденным мастерством изобразил старость, с ее накопленной с годами мудростью, немощью плоти и стойкостью духа.

Среди немногочисленных заказных портретов выделяется

групповой портрет синдиков (старшин) гильдии амстердамских суконщиков. Это самый замечательный рембрандтовский групповой портрет: синдики сидят за высоким столом, один говорит, обращаясь к собранию членов гильдии, как бы находящихся перед картиной вместе со зрителями. Туда же устремили взоры остальные персонажи. Чувствуется, что они согласны с его словами и следят за воздействием речи на слушателей. Заинтересованность, внимание, внутренняя напряженность по-разному переданы в облике каждого, но позы и жесты полны достоинства – эти люди уверены в неоспоримости действий, за которые сейчас отчитываются. Очевидно, что и вокруг этого портрета кипели страсти: рентгеновские снимки с него обнаружили многочисленные переделки. Портрет датирован дважды – 1661 и 1662 годами.

В 1661 году Рембрандта пригласили принять участие в украшении здания новой Амстердамской ратуши. Он получил заказ в числе других живописцев лишь после того, как умер художник, которому было поручено выполнение всей задуманной серии картин (речь идет о Говарте Флинке – бывшем ученике Рембрандта). Серия должна была иллюстрировать историю восстания батавов – германского племени, жившего в древности на территории Нидерландов. В истории восстания против римского владычества голландская буржуазия видела параллель с восстанием Нидерландов против испанского короля. Это была одна из самых популярных тем как в живописи, так и в литературе. Рембрандт создал картину «Заговор Юлия Цивилиса». Она не дошла до нас в первоначальном виде. Сохранился только фрагмент (196 х 309) с центральной группой – батавы приносят клятву верности своему вождю. Но и по этому фрагменту можно понять, что это одно из самых монументальных произведений Рембрандта, отличающееся строгой простотой. Картина недолго пробыла на предназначенном ей месте. Ее вернули художнику под предлогом необходимых переделок, а потом заменили картиной Юлиуса Овенса (тоже бывшего ученика Рембрандта).

В 1661–1662 годах поступили еще два заказа от Руффо – «Гомер с учениками» и «Александр Македонский».

Но вот парадокс: на самой вершине творческого взлета художника современники назвали Рембрандта безумцем, пережившим собственное дарование. Пугаясь все возрастающей новизны его открытий, даже ученики покинули дерзкого новатора. И все новые удары преследуют мастера. Пораженная внезапной болезнью, неутомимая Хендрикье слегла – и больше уже не поднялась.

В 1663 году, угасая в 38 лет, Хендрикье Стоффельс завещала

все свое состояние не собственной дочери, а Титусу Харменсу, чтобы он продолжал их общее, главное дело.

После ее похорон обычная нелюдимость Рембрандта еще больше возросла. Он почти перестал выходить из дома. Да и торговля Титуса пошла под уклон. Образованный торговец картинами, знающий латынь и французский, с большим трудом справлялся со счетами, которые так образцово вела сержантская дочь. И все же он вновь поднял фирму, оплатил все семейные долги, купил отцу новые холсты и печатный станок. Вера Титуса в гений отца была так велика, что он покупал все его не пользующиеся спросом картины – иначе говоря, финансировал живопись будущего.

В 1665 году Рембрандт жил на деньги сына. Один из кредиторов должен был компенсировать Титусу, признанному судом основным кредитором Рембрандта, часть средств, полученных на распродаже имущества, – всего 6952 флорина. Однако и этой колоссальной суммы хватило ненадолго – Рембрандт сразу же начал тратить ее на покупку картин.

10 февраля 1668 года Титус женился на Магдалене ван Лоо и переехал к теще. Между тем художника поджидал следующий, на этот раз самый жестокий удар. Умный и благородный Титус, богатый и независимый, принятый в высшем обществе Амстердама, сразу после счастливой женитьбы тяжело заболел. И в 26 лет от роду умер от той же непонятной болезни, что и его мачеха. И, словно оправдывая уличное прозвище «Старый колдун», сокрушенный художник окончательно перестал замечать внешний мир, который сузился для него только до двух реалий – холста и палитры. Рембрандт остался с четырнадцатилетней дочерью Корнелией. Даже оказавшись в суровой нищете, он не пожелал продать ни одной картины из воссозданной коллекции – художник предпочитал творить в окружении шедевров. Творить, без оглядки на общественные вкусы, так, как подсказывало ему сердце. Говорят, что однажды к Рембрандту заглянул его преуспевающий ученик. Он искусно нарисовал на полу золотые монеты, которые подслеповатый художник принял за настоящие, и попытался их собрать.

В портретном мастерстве Рембрандта 60-х, уже, казалось бы, достигшем вершин, произошло еще одно изменение – портреты приобрели особую величественность. Сосредоточенным, самоуглубленным, горделиво спокойным предстают перед нами поэт Иеремия Деккер – друг художника, молодая супружеская пара (некоторые исследователи утверждают, что это Титус и его жена Магдалена ван Лоо).

В год смерти Титуса Рембрандт написал свою величайшую

картину «Возвращение блудного сына» – философскую живописную поэму, потрясающую простотой и величием: запыленные босые ноги глубоко раскаявшегося грешника, щемящая нежность рук слепого, «узнающих» сына, и тихий свет счастья на исстрадавшемся старческом лице. Какую силу духа являет здесь божественный гений живописца! Дряхлый, убитый горем художник, потерявший самое дорогое в жизни – любимого сына, изобразил отца, к которому, казалось бы, навеки потерянный сын – вернулся.

Говорят, что старость Рембрандта прошла в бедности и лишениях. Это заблуждение. Потому что любовь к художнику верных Хендрикье и Титуса была так велика, что даже трагически и безвременно ушедшие из жизни Рембрандта, они, казалось, продолжали заботиться о нем. Ведь у него еще оставалась дочь Хендрикье. Нелегкое наследство – уход за своенравным стариком – смело взяла на себя 15-летняя Корнелия. Конечно, ей пришлось нелегко. Зато она стала свидетелем чуда: девушка видела, как едва двигавшийся художник создавал свои бессмертные автопортреты. Сначала из глухой черноты подмалевки являлся он сам – нелепый, неряшливый, полуслепой. Но тотчас отяжелевшая, бесформенная, изрытая морщинами маска лица оживлялась проницательным прищуром глаз и озарялась беззубой, но горделивой улыбкой, в которой (спустя два века) его земляк Ван Гог увидел «торжествующий смех старого льва».

29 декабря 1668 года Козимо III Медичи, великий герцог Тосканский, во время путешествия по Европе посетил мастерскую Рембрандта (возможно, именно он приобрел один из автопортретов Рембрандта, который сейчас находится в Галерее Уффици).

Магия последних творений Рембрандта, их философия и поэзия, без сомнения, выросли из жертвенности его близких. Перед смертью он спешил по-своему отблагодарить их, никогда не ждавших благодарности. Полагают, что герои картины «Еврейская невеста» – своеобразный реквием этим подвижникам, положенный на вольную мелодию рембрандтовского видения.

Последняя картина Рембрандта – «Симеон во храме» – осталась незаконченной.

4 октября 1669 года Рембрандта Харменса ван Рейна не стало. Смерть своего великого соотечественника Голландия почти не заметила. В те времена по любому незначительному поводу создавались оды, наполненные высокопарными излияниями. Однако кончина художника была отмечена только краткой записью в церковной книге.

За свою жизнь Рембрандт создал около 600 картин, почти 300

офортов и более 1400 рисунков.

Никто из классиков мировой живописи не оставил столько автопортретов, сколько Рембрандт Харменс ван Рейн. Он мог разодеться в бархат и парчу, мог оставаться в заляпанном красками халате, менялось настроение и возраст, но все теми же оставались эта львиная грива, эти проницательные глаза и эта прямота. А какие страсти, от ненависти до всепоглощающей любви, сумел возбудить этот крепко сбитый, грубоватый человек с бычьей шеей и широкими руками ремесленника! То же можно сказать о его искусстве, лишенном внешней красивости, но, подобно грубоватому характеру художника, отмеченном жгучими контрастами.

Восторженный поклонник великого голландца, поэт XX века Эмиль Верхарн сказал, что Рембрандт «выстроил свой Рай из обломков и черепков собственной жизни». Впрочем, это были Рай и Голгофа одновременно, где библейские святые, цари и пророки побратались с людьми. Это был мир, с легкостью сочетавший фантастический Иерусалим и реальный Амстердам, небо и землю, свет и мрак в едином пространстве несмирившегося рембрандтовского духа.

Неистовый Сордо – Франсиско Гойя

Тот, кто вчера был на месте быка, сегодня тореро. Фортуна правит фиестой и распределяет роли по своей прихоти.

Гойя «Капричос» № 77

30 марта 1746 года в небольшой деревушке Фуэнтетадос, раскинувшейся на опаленных зноем холмах Арагона, в семье сына

нотариуса Хосе Гойи, женатом на Грасии Лусиентес – дочери разорившихся сарагосских аристократов, родился сын Франсиско. Отец – искусный мастер-позолотчик и шлифовальщик металлов – готов был передать свое искусство сыну и с нетерпением ждал, когда тот подрастет, потому что семья жила, мягко говоря, скромно и денег хватало лишь на самое необходимое. Судьба распорядилась по-другому. Франсиско Хосе де Гойя-и-Лусиентес стал великим испанским художником, поставившим в тупик искусствоведов грядущих поколений своими фантасмагорическими «Капричос» и «Сновидениями».

От Фуэнтетадоса до Сарагосы с ее университетом, соборами, остатками древних римских построек было рукой подать. И в 1760 году семья переехала в Сарагосу. В колледже Эскуэлас Пис юного Франсиско научили читать и писать. Школой руководили отцы-пиаристы, получившие свое название от построенной в 1682 году архитектором Франсиско Эрерой Младшим церкви Мадонна дель Пилар – «Богоматерь на столбе» (в церкви находилось скульптурное изображение Мадонны на серебряном столбе). «Буквы Гойи сколочены плотником», – отметил один из биографов художника, разбирая его тяжелый почерк. Практически сразу по приезду в Сарагосу 14-летнего Гойю отдали в ученики к художнику Хосе Лусана-и-Мартинесу. В течение трех лет Франсиско постигал искусство живописи, а в свободное время бегал смотреть на бои быков и участвовал в традиционных драках между прихожанами Мадонны дель Пилар и их извечными противниками – прихожанами церкви Сан-Луис. Стычки были так часты, что местный лекарь без работы не сидел. Дело закончилось тем, что после очередного побоища отцы-инквизиторы потребовали, чтобы зачинщики были примерно наказаны. Семнадцатилетний Франсиско Гойя тоже попадал в этот список, и ему ничего не оставалось, как перебраться в Мадрид.

Существует и другая легенда, согласно которой причиной бегства Франсиско из Сарагосы были слишком близкие отношения с внучкой графа де Фуэтос. Брат совращенной особы вызвал юного сердцееда на дуэль и оказался тяжело ранен. Поскольку виновником был признан Франсиско, ему грозило отсечение руки. Лишаться руки он не собирался и предпочел уехать из Сарагосы. Исследователи не нашли документальных доказательств ни первой, ни второй причины переезда Гойи в Мадрид, но, в основном, склоняются к первой.

Причины возникновения второй легенды понятны: горячий темперамент, неутолимое честолюбие, гордыня и упрямство постоянно втягивали Гойю в различные истории. На его счету десятки любовных интриг с аристократками, проститутками,

городскими красотками и простыми крестьянками. Не менее редки были столкновения Франсиско с теми, кто, по его мнению, хоть как-то посягнул на его достоинство или права. Можно не сомневаться, например, что ни он, ни его друзья и не подумали подчиниться указу Карла III, который он издал в 1766 году по подсказке своего министра маркиза Эскилаче. Согласно этому приказу запрещалось носить длинный плащ капу, чтобы завернувшиеся в него преступники не могли спрятать под ним оружие или остаться неузнанными. Нарушение каралось четырехлетним изгнанием. Это невинное, с нашей точки зрения, посягательство на права гражданина вызвало в Мадриде настоящие народные волнения. В этом плане Гойя наверняка был солидарен с махами, с которыми часто общался в юности и поведение которых ему во многом импонировало. Не следует думать, что маха – это обозначение женщины легкого поведения. Это слово имеет гораздо более широкий смысл. Словами «махо» и «маха» называли деклассированных представителей городских низов, значительную часть которых составляли преступники. Махо выступали хранителями национальных традиций, протестуя против внешних проявлений политики просвещенного абсолютизма: введения французской моды или городского искусственного освещения, запрета корриды. Правда, этим «политическая активность» махо и ограничивалась, в основной своей массе они были преданы королевской власти и католической церкви.

Все вышеизложенное, конечно, не означает, что юный Франсиско все свое время посвящал дебошам и любовным приключениям. Например, в 1764 году Гойя сделал первую попытку поступить в Мадридскую академию Сан-Фернандо. В качестве конкурсной работы он написал несохранившуюся до нашего времени картину с очень длинным названием: «Марфа, императрица Византии, появляется в Бургосе перед королем Альфонсо Мудрым, чтобы попросить у него часть суммы, назначенной султаном для выкупа ее супруга, императора Болдуина, и испанский монарх приказывает выдать ей всю сумму». Эта картина не получила ни одного голоса. В 1766 году, когда молодого человека взяли в мастерскую Франсиско Байеу-и-Субиаса (кстати, тоже в свое время учившегося у Лусана-и-Мартинеса), Гойя сделал еще одну попытку поступить в ту же академию. На этот раз он представил почти батальное историческое полотно – «Хуан де Урбина и Диего де Переда в Италии перед испанской армией спорят о том, кому достанется оружие маркиза де Пескара». Эта работа тоже не получила ни одного голоса и не сохранилась.

Тем временем полным ходом шла реконструкция сарагосской церкви Мадонна дель Пилар. Решение о ее перестройке в собор Нуэстра Сеньора дель Пилар было принято в 1770 году. На право расписывать церковь фресками претендовало несколько художников. Четыре живописца представили на суд жюри свои эскизы росписей куполов нового собора, в который после расширения и перестройки должна была превратиться старая церковь. Антонио Гонсало Веласкесу поручили расписывать большой купол. Росписями остальных восьми куполов должен был руководить Франсиско Байеу, который представил одиннадцать эскизов. Его брат Рамон подал жюри девятнадцать эскизов, Гойя – два. Поэтому 24-летнему Франсиско Гойе достался только малый северо-восточный купол со стороны реки Эбро. Но пока до росписей было еще далеко – купола следовало сначала построить.

К сожалению, документальных свидетельств о первых годах творчества Гойи до нас дошло меньше, чем хотелось бы. О многих событиях жизни художника нам сейчас приходится судить лишь по его картинам, полудостоверным историям и косвенным свидетельствам.

Известно, что в 1771–1772 годах Гойя получил несколько заказов на оформление церковных интерьеров, в частности для капеллы графа де Собрадиель и для картезианского монастыря де Аула Деи. Сейчас ему приписываются и росписи реликвария в церкви Фуэнтетодос, датируемые 1762 годом, но документальных подтверждений нет.

Что касается личной жизни художника, то известна скандальная история о любовной связи Франсиско с некой монахиней, сестрой Мартой, забеременевшей от него. Гойю спасло только вмешательство испанского посла дона Мигеля Тринидада, маркиза де Сан Мильян-и-Вильяфлор, графа де Понтехос, симпатизировавшего молодому талантливому живописцу и предписавшего ему в течение трех дней покинуть Мадрид.

Существовала сестра Марта или нет, неизвестно, но из всех источников следует, что именно после одного из своих романтических приключений, закончившегося дракой с поножовщиной (говорят, в очередной дуэли из-за женщины от руки Франсиско погиб сын одного из мадридских грандов), художник был вынужден быстро уносить из Мадрида ноги.

Итак, Гойя бежал в Италию, присоединившись к странствующим тореро. На единоборство с быком он, правда, не выходил, но в куадрилье – общем выходе – участвовал. Вероятнее всего, он выполнял роль канеадора, отвлекающего внимание быка

мулетой, пока бандерильеро приводил быка в исступление своими бандерильями – маленькими палочками с крючками на одном конце и с лентами, а то и петардами на другом. Именно в эти дни Гойя, судя по всему, и сдружился с тореадором Хосе Дельгадо по прозвищу Пепе Ильо (Петушок). Пепе Ильо был одним из самых знаменитых мастеров корриды, он погиб в стычке с быком в 1801 году. Франсиско посвятил ему офорт из серии «Тавромахия» № 29 «Пепе Ильо идет на быка» и «Смерть Пепе Ильо» (1815–1816). В биографической литературе Пепе Ильо часто путают с другим хорошим знакомым Гойи – тоже очень известным тореадором Педро Ромеро, которого он часто портретировал в 1790-е годы и выступлениям которого посвятил многие офорты «Тавромахии».

В 1771 году, добравшись со своей каудрильей до Пармы, Гойя решил принять участие в конкурсе, который как раз был объявлен Пармской академией изящных искусств. Для работы конкурсантам предлагалась тема: «Ганнибал, взирающий с высоты Альп на поля Италии». Художникам предписывалось показать величие карфагенского полководца, сумевшего в 218 году до нашей эры переправиться через Альпы, потеряв при этом половину своих войск и большинство лошадей и слонов, спуститься в долину реки По и одержать там ряд побед над римлянами. Сейчас мы знаем, что лошади Ганнибала не могли преодолеть перевал, потому что, пробивая копытами корку льда, ранили острой кромкой ноги и застревали в насте, как в капкане. Слоны же, в основном, погибли из-за нехватки продовольствия (одному слону требуется в день до 300 кг зеленой пищи и до 100 литров воды). Обо всем этом Гойя, будучи недостаточно образованным, не подозревал. Он даже не знал о существовании слонов в карфагенском войске, поэтому в отличие от остальных участников конкурса и не изобразил их на своем полотне. В результате высокая комиссия пришла к выводу, что его полотну не хватает исторической достоверности. И тем не менее, он получил вторую премию. (Первую премию вручили художнику Паоло Боррони.) Как оказалось, полотна, написанные для поступления в Мадридскую академию, дали художнику бесценный опыт.

Пространствовав некоторое время вдали от родины, побывав в Риме, Гойя занимался не столько живописными работами и копированием итальянских мастеров, сколько наглядным изучением их средств изображения и манеры; три года спустя – в 1773 году – художник вернулся в Мадрид. Тогда же он женился на Хосефине Байеу. По разным данным, у Франсиско и Пепы родилось двенадцать, восемнадцать и даже двадцать два ребенка,

большинство которых умерло во младенчестве, так что крещение успели принять лишь пятеро. Молодая чета жила в Мадриде, где Гойя работал на Королевской ковровой фабрике гобеленов Санта Барбара. На гобеленах традиционно изображались религиозные сцены. Первым народную тематику в сюжетный обиход ввел Франсиско Байеу. Ну, а Гойя продолжил развитие этой темы. В 1775 году он сделал картоны для двух серий гобеленов на охотничьи темы, в 1776—1780-м – три серии картонов на народные темы, в 1786—1789-м – еще две серии картонов на деревенские темы. Эту декоративную в своей основе живопись Гойя обогатил новыми композициями, почерпнутыми из собственных впечатлений. Он укрупнил фигуры, сделал их ярче и красочнее, использовав неожиданные колористические находки. Первая серия картонов, выполненная в 1776–1780 годах, изображает сцены из народной жизни: игры и празднества, прогулки, уличные сценки. Картины построены на эффектном сочетании звучных чистых тонов. Они покоряют непосредственной жизнерадостностью, ярко выраженными национальными чертами в изображении особенностей быта, характера пейзажа, разнообразных народных типов. Таковы «Завтрак на берегу Мансанареса» (1776); «Зонтик» (1777); «Маха и ее поклонники» (1777); «Слепой гитарист» (1778); «Продавец посуды» (1779); «Игра в пелоту» (1779). Инстинктивно нащупав здесь тенденции нового художественного видения, Гойя развил их в картонах второй серии (1786–1791), где его интересовала уже не столько декоративно-зрелищная сторона народной жизни, сколько характеры, побуждения его персонажей: «Раненый каменщик» (1786); «Деревенская свадьба» (1787); «Майский праздник в долине Сан Исидоро» (1788); «Игра в жмурки» (1791) и многие другие (все указанные гобелены сейчас находятся в музее Прадо). Он получал и другие заказы, часто религиозного характера, и примерно в это время начал утверждаться как художник-портретист. Достойных конкурентов у Гойи в эти годы, пожалуй, не было – испанское искусство второй половины XVIII столетия было лишь фоном, на котором особенно рельефно выступило могучее дарование художника.

По мере того, как росла его слава, сын шлифовальщика из Сарагосы наслаждался своим успехом и признанием. В одном письме другу Гойя писал об аудиенции у короля, с удовольствием сообщая, что не смог скрыть «всех почестей, которые, благодаря Богу, он получил от короля, королевы и принцессы, показав им картины», добавляя: «я поцеловал их руки, никогда не испытывал так много счастья». Разумеется, у известного художника было много заказов. Для него позировали аристократы и члены

королевской семьи, политики, законодатели и высокие сановники церкви, а также поэты, художники, актеры и тореадоры. Успех радовал художника, но в то же время он скучал. Салонные портреты не доставляли того удовольствия, которое он хотел получать от живописи, потому что все вельможи желали одного – изображения полного достоинства мудрого государственного мужа или благородной дамы с прекрасной осанкой и милостивым взором.

Итак, к нему пришла известность, он, кажется, остепенился, его картины пользуются успехом, а очередь желающих заказать портреты расписана на месяцы вперед.

Но в 1777 году Гойя впервые серьезно заболел. Благодаря недвусмысленным намекам его друга Сапатера, многие биографы предполагают, что тогда он заразился какой-то венерической болезнью. Современный испанский ученый доктор Серхио Родригес считает, что художник стал жертвой эпидемии сифилиса, который с трагической неумолимостью проявился спустя годы и подорвал его организм. Но пока недуг отступил, и Гойя снова погрузился в работу.

В 1780 году сарагосские отцы-пиаристы напомнили, что пора приступать к работе над обновленным собором Нуэстра Сеньора дель Пилар. Живописцы принялись за работу. Роспись центрального купола длилась более десяти лет и была закончена только в 1793 году. А неистовый Гойя, как всегда, выполнил свою часть работы еще до окончания 1781 года. Это была композиция «Мадонна царица мучеников». Оба эскиза к ней – «Мадонна во славе с мучениками» и «Мученики по славе» – и сейчас находятся в сарагосском музее Ла Сео. На четырех парусах купола Гойя изобразил аллегорические фигуры Веры, Терпения, Силы и Милосердия.

В период работы над куполом Франсиско вступил в конфликт с капитулом, который потребовал, чтобы художник переделал эскизы и расписал купол в соответствии с требованиями заказчика. Судя по письмам Гойи своему другу Сапатеру, он воспринял это как личное оскорбление и глубоко переживал унижение. Через некоторое время контракт с Франсиско Гойей был разорван по инициативе капитула, и вежливым письмом с приложением достаточно скромного гонорара художника известили о том, что в его услугах более не нуждаются. Хосефе при этом вручили две памятные медали – золотую и серебряную. Одна из них, как было написано в сопроводительном письме, вручалась ей, как супруге живописца Франсиско Гойи, другая – как сестре живописцев Франсиско и Рамона Байеу, вдохновлявшей их.

Тогда Франсиско решил еще раз приступить к штурму академических высот. Академия художеств Сан Фернандо в Мадриде была сравнительно молода – ее основали в 1744 году. В Совет академии входили знатнейшие гранды Испании. В 1780 году, написав картину «Распятие» (сейчас находится в музее Прадо), Гойя наконец поступил в академию Сан-Фернандо.

В 1784 году у него родился сын Франсиско Хавьер Педро – единственный из всех детей доживший до взрослых лет.

В следующем 1785 году произошло еще одно радостное событие: семнадцатью голосами против восьми Гойю избрали вице-директором живописного отделения академии. Еще через год его назначили королевским художником, что дало ему ежегодный пенсион в 15 тысяч реалов; он стал своим человеком при королевском дворе, был богат и известен. Гойя мог позволить себе удовлетворенно сказать: «Я больше не жду в приемных; тот, кто хочет меня видеть, приходит ко мне и просит как о великом одолжении, чтобы я написал портрет; конечно, это не касается тех, кто занимает очень высокое положение или кого рекомендовали мои друзья. Я теперь не хватаюсь за любую работу». «Я веду действительно налаженную жизнь. Я никому не прислуживаюсь. Кто имеет до меня надобность, должен искать меня, и в случае, когда меня находят, я еще заставляю немного просить себя. Я остерегаюсь сразу принимать какие-либо заказы, за исключением тех случаев, когда нужно угодить видному персонажу или же когда я считаю нужным сдаться на настойчивые просьбы друга. И вот, чем более я стараюсь сделать себя недоступным, тем более меня преследуют. Это привело к тому, что я так завален заказами, что не знаю, как всем угодить».

С 1780-х годов Гойя стал одним из самых известных и престижных портретистов, но работы, которые он пишет на заказ, еще во многом отражают влияние Веласкеса («Карл III на охоте», около 1782, Прадо), подчиняются парадным приемам барокко («Премьер-министр граф Флоридабланка», 1783, банк Уркиху, Мадрид) и несут отзвуки утонченного искусства рококо («Маркиза Анна Понтехос, около 1787, Национальная галерея, Вашингтон; «Семья герцога Осуна», 1787, Прадо).

Решающую роль в судьбе художника сыграло покровительство младшего брата короля Карла III – инфанта Луиса Антонио Хаиме де Бурбона. В свое время инфант был кардиналом и епископом Толедо, архиепископом Севильи, но затем оставил церковь. Отвергнув руки нескольких принцесс, он женился на Марии Терезе де Вильябрига (тоже, правда, принадлежащей к очень знатному роду, идущему от арагонских королей). Это определило особое положение его семьи при дворе.

Именно этот аристократ и ввел Гойю в дома высших слоев испанского дворянства. Художник стал почти своим в Эскориале.

Эскориал – резиденция и усыпальница испанских королей. Он был построен в 1563–1584 годах архитекторами Хуаном де Толедо и Хуаном де Эррерой в 52 километрах к северо-западу от Мадрида. Дворец-монастырь Сан Лоренсо, составляющий его основу, объединяет целый комплекс зданий, сгруппированных вокруг внутренних двориков и соединенных под прямым углом переходами – прихоть короля Филиппа II, которому захотелось, чтобы дворец повторял форму решетки – орудия мученичества святого Лаврентия.

После того, как в 1783–1784 годах Гойя написал для семьи инфанта несколько портретов (четыре портрета самого инфанта, столько же – жены, по одному – его дочери и сына, и групповой портрет всей семьи инфанта вместе с художником), им заинтересовался и сам король. В ноябре 1786 года Карл III оказал художнику высочайшую честь и отобедал с ним наедине, после чего мадридская аристократия засыпала Гойю заказами. Ну, а самого короля художник писал четырежды – три раза в охотничьем костюме и один раз в придворном. По портретам кисти Франсиско Гойи можно без труда проследить всю историю королевской семьи – увядания и старения старших, роста и взросления детей.

Не менее тесно Гойя был связан со сверхтитулованной семьей герцогов Осуна (особенно знатна была герцогиня, происходившая из знаменитого рода итальянских Борджиа и имевшая право на два титула принцессы и девять герцогских). Есть парные портреты IX герцога и герцогини Осуна, отдельный портрет IX герцога Осуна, портрет троих детей IX герцога, портрет X герцога Осуна. Кроме того, существует групповой портрет семьи Осуна, название которого стоит отдельного упоминания: «Дон Педро-и-Алькантра Тельес Хирон-и-Пачеко, маркиз де Пеньяфьель, IX герцог де Осуна со своей супругой доньей Марией Хосефой Альфонсой Пименталь Борха, графиней-герцогиней де Бенавенте и четырьмя старшими детьми: доном Франсиско де Борха, X герцогом Осуна, доном Педро де Алькантра, принцем де Англона, доньей Хосефой Мануэлой, будущей маркизой де Камараса и доньей Марией дель Пилар, маркизой де Санта Крус».

В 1788 году умер Карл III. Место короля занял его слабохарактерный недалекий сын. В Государственном совете рядом с креслом короля появилось еще одно кресло – для Марии Луизы Пармской, дочери Филиппа, герцога Пармского, с этого дня – королевы Испании. Она говорит нечасто, но ее слово обычно оказывается решающим. Вместе с приходом к власти

новой королевы началось возвышение Мануэля Годоя.

Бывший гвардеец Мануэль Годой Альварес де Фариа со временем превратился во всесильного фаворита, фактически правившего Испанией. Происходя из обедневшей семьи, он в 1784 году вступил в королевскую гвардию. Прийдясь по душе жене короля Карла IV, Мануэль Годой уже в 1792 году (в 25-летнем возрасте) был назначен на пост премьер-министра и получил титул герцога де Алькудиа, далее в 1795 году – звание князя Мира, а в 1801-м – генералиссимуса. В 1807 году за раскрытие заговора, целью которого было отречение сына Карла – Фердинанда от престолонаследия, Мануэль Годой получил звание адмирала Испании и обеих Индий, в также титул Алтесса Серениссима (Светлейшее высочество), который до того носили только члены королевской фамилии. Кроме того, он занимал должности президента Академии художеств, директора кабинета естественных наук, астрономической обсерватории, химической лаборатории и ботанического сада. Известны два портрета Годоя кисти Гойи «Князь Мира с адъютантом графом де Тепе» и «Мануэль Годой – покровитель искусств». Когда в 1797 году Годой сочетался браком с Марией Терезией де Бурбон и Вильябрига, графиней де Чинчон, то, разумеется, заказал Гойе и портрет своей супруги.

В 1789 году Франсиско Гойя стал официальным придворным живописцем королевской четы и, соответственно, почти всех вельмож двора.

В конце 1790 года он послал своему другу Сапатеру несколько тиран и сегидилий. «С каким удовольствием ты прослушаешь их, – писал он приятелю. – Я их еще не слышал и, скорее всего, так и не услышу, потому что больше не хожу в те места, где их поют: мне втемяшилось в голову, что я должен придерживаться некой идеи и соблюдать достоинство, каким должен обладать человек; всем этим, как ты можешь себе представить, я не вполне доволен».

И в самом расцвете славы, осенью 1792 года, отправившись по делам в город Кадис на берег океана, Гойя вновь тяжело заболел. Больше двух месяцев он находился в тяжелом состоянии и не вставал из постели: сильнейшие головные боли и потеря ориентации заставляли его бросаться на пол, беспокоил постоянный шум в ушах, временами он переставал видеть. Но, главное, у художника оказалась парализована правая рука; периодически начиналось лихорадочное подергивание и дрожь в мышцах. Временами он терял сознание. Способность видеть окружающий мир вскоре восстановилась, однако рука еще долго оставалась недвижимой, а слух исчез навсегда. Отныне речь

других людей он понимал только по движениям губ, а в ушах вместо уличного шума, рокота прибоя, музыки, щелканья кастаньет повис тупой, омерзительный шум.

Едва сумев оправиться от продолжительной болезни, Гойя начал рисовать. Глядя на фресковую роспись мадридской церкви Сан Антонио де ла Флорида (1798), никто бы не сказал, что ее автор пережил тяжелейшее потрясение в своей жизни – светлое жизнеутверждающее начало пронизывает все пространство фрески, представляющей собой новое слово в традиции монументально-декоративной живописи.

В этом же 1798 году Франсиско написал портрет своей Пепы – Хосефы Байеу-и-Гойя (сейчас это произведение хранится в музее Прадо).

Последствия болезни очень сильно отразились на творчестве художника, оно резко изменилось. Кроме работ на заказ, Гойя начал писать картины исключительно для самого себя, полностью погружаясь в бездны своего воображения. Его стиль и тематика обрели новую свободу и неповторимое, странное, пугающее своеобразие, которые резко отличали произведения этих лет от его предыдущих работ. Произведения этого периода отличаются мрачной глубиной и критическим видением. Возможно, если бы не глухота Гойи, человечество не обрело бы такого удивительного художника, проникающего в подсознательное.

В 1795 году шурин Гойи Франсиско Байеу-и-Субеас, возглавлявший Мадридскую академию живописи, скончался от заболевания желчного пузыря. И несмотря на почти полную утрату слуха, его зять Франсиско Хосе де Гойя-и-Лусиентес получил пост генерального директора отделения живописи академии Сан-Фернандо, потому что не было в Испании художника достойнее него. В 1798 году он удостоился титула первого придворного живописца, но уже через два года его отправили в отставку с поста директора академии, ссылаясь на состояние здоровья. Гойя не сдался и в 1802 году выставил свою кандидатуру на пост генерального директора академии. К сожалению, при голосовании он потерпел поражение; за Гойю отдали 8 голосов против 37. Причина, несомненно, крылась в его глухоте.

Пытаясь понять природу заболевания живописца, доктор Серхио Родригес говорил, что все описываемые симптомы – правосторонний паралич, рваный почерк, потеря веса, головокружение, слабость, мышечные подергивания – являлись последствиями сифилиса, недолеченного в 1777 году. В клиническую картину этого опасного заболевания укладывается и тяжелая глухота художника, развившаяся вследствие поражения

слухового аппарата.

Весной 1793 года один из друзей Гойи писал в Мадрид: «Шумы в голове и глухота еще не прошли, однако он выглядит намного лучше и к тому же больше не страдает нарушениями координации движений. Он уже может подниматься и спускаться по лестнице…»

Впрочем, другой свидетель болезни художника в то же время сообщал в письме: «Как я тебе уже сказал, Гойя потерял рассудок, которого у него уже давно нет». Возможно, причиной этого рискованного заявления является новое, более мрачное видение мира художника, погруженного даже не в тишину, а в беспрерывный неясный шум. Становится жутко, когда представляешь себе тщетные попытки великого испанца разобрать в этом шуме знакомые слова и звуки, и остается только догадываться, что именно он слышал.

Как бы то ни было, перенесенные страдания и глухота перевернули внутренний мир художника, его мировосприятие. Отныне в палитре преобладают коричневый, серый и черный тона, в которые вкраплены, точно вспышки молний, яркие цветовые пятна. Искусствоведы также обращают внимание на то, что изменилась и сама техника живописи: линии стали короче, нервознее – такую манеру художники освоят только в конце девятнадцатого столетия. Сюжетами картин все чаще становятся мрачные, фантасмагорические сюжеты.

Сам художник писал в 1794 году: «Для того, чтобы передать силой воображения боль моего паралича и по меньшей мере частично засвидетельствовать мою болезнь, я нарисовал целый ряд изображений, где собрал воедино наблюдения, которых обычно нет в заказных произведениях, так как там едва ли можно развить шутку и фантазию».

По мнению известного европейского исследователя Антона Ноймара, причиной такого «наполнения его воображения фантастическими изображениями ужасов являлось, несомненно, безутешное одиночество оглохшего человека, в ушах которого бушевал шум, а сердце было полно горечи, жажды и упреков Богу и всему миру».

Однако постепенно физическое состояние Гойи улучшалось, он приступил к работе, вновь начал писать портреты высокопоставленных персон. И в это время в его жизнь вошла герцогиня Альба…

Ее полное имя Мария дель Пилар Терезия Каэтана де Сильва-и-Альварес де Толедо, Тринадцатая герцогиня Альба, маркиза де Вильяфранка. Она была еще довольно молода, прекрасна, высокомерна, умна и сентиментальна – дьявольская смесь, густо

замешанная на испанском темпераменте, чувственности, склонности к наслаждениям. В тринадцать лет она вышла замуж, а когда ей исполнилось двадцать, уже вся Испания следила за любовными приключениями юной герцогини.

«Каждый волосок на голове герцогини Альбы вызывает желание, – писал французский путешественник. – Когда она идет по улице, все высовываются из окон, и даже дети бросают свои игры, чтобы посмотреть на нее».

А герцогиня словно нарочно старалась развлечь публику. Достаточно сказать, что в 1792 году она оказалась в изгнании из-за туалетов своих камеристок. (Не исключено, кстати, что выходка герцогини не обошлась без помощи Франсиско Гойи, который уже второй год выполнял различные заказы сиятельной пары). Как это часто бывает, документы, подтверждающие, что эта история действительно имела место, не сохранилось. Но по рассказам, все выглядело примерно так: королева Мария-Луиза, которой к тому моменту было уже под пятьдесят, приказала сшить ей для празднества новое платье из роскошного шелка с брюссельскими кружевами. Когда же началась аудиенция, и в зал вошли все присутствующие, оказалось, что все камеристки герцогини Альбы одеты в платья из точно такого же шелка с такими же кружевами, которые лишь символически прикрывались небольшими фартучками. Оскорбленная королева приказала герцогине покинуть двор на два года.

В 1792 году, как раз когда после скандала последовало изгнание герцогини Альбы, у Гойи случился второй, более тяжелый приступ болезни, и несколько месяцев – с осени 1792 по март 1793 года – он вынужден был провести в постели в Кадисе. Болезнь протекала очень тяжело: сопровождалась постоянным шумом в голове, развитием глухоты, резким ухудшением зрения, потерей равновесия при ходьбе.

В 1794 году герцогине Альбе разрешили вернуться из изгнания.

Муж герцогини – болезненный маркиз Вильяфранка – молча терпел выходки темпераментной супруги, пока в 1796 году тихо не отошел в мир иной, напоследок заставив супругу сменить пышное придворное платье на изысканный и соблазнительный вдовий наряд.

В 1796 году, после смерти мужа, соблюдая официальный траур, очаровательная вдова на год удалилась в свое поместье Санлукар, забрав с собой Гойю. В течение следующих полутора-двух лет Каэтана Альба была постоянной моделью художника. Именно тогда был написан знаменитый портрет герцогини, находящийся в собрании Испанского общества в Америке, на

котором она, глядя прямо на зрителя, указывает рукой, украшенной перстнями с надписями «Альба» и «Гойя», на надпись у своих ног: «Только Гойя». Тогда же в Андалусии в Санлукар-де-Баррамеда – одном из одиннадцати дворцов и поместий, принадлежавших герцогам Альба, Гойя создал так называемый Санлукарский альбом рисунков.

Чем объяснялась склонность герцогини к глухому, склонному к депрессиям немолодому придворному художнику, сказать сложно. Может быть, это было лишь эксцентричным желанием лишний раз испробовать свои чары, а возможно, причиной страсти стало восхищение талантом Гойи?

Как бы то ни было, герцогиня обессмертила себя, став персонажем картин великого художника. Благодаря Гойе ее имя стало легендой. Сумасбродная герцогиня скончалась в 1802 году в возрасте 40 лет.

Благодаря роману Лиона Фейхтвангера «Гойя, или Тяжкий путь познания» и кинофильмам многие убеждены в том, что моделью для знаменитых мах («Одетая маха» и «Обнаженная маха») послужила Каэтана Альба.

Обнаруженные позже достаточно откровенные рисунки Санлукарского и Мадридского альбомов как будто подтверждают это, хотя лишь отчасти и косвенным образом. Но, во-первых, картины были заказаны Гойе Мануэлем Годоем, который никогда не был любовником герцогини. Во-вторых, женщина, которую мастер изобразил на этих полотнах, гораздо моложе герцогини, которой в 1797 году, когда эти портреты предположительно могли быть написаны, исполнилось уже 35 лет. Да и стиль картин явно указывает на еще более позднюю дату: 1800-е годы. При этом внешне маха совсем не похожа на герцогиню (достаточно взглянуть на портреты Каэтаны 1795 и 1797 годов). Черты лица, форма рук говорят отнюдь не об аристократическом происхождении модели.

В отличие от традиционных Венер, махи представлены в ином интерьере. Здесь нет роскоши, как нет и видимого «выхода» в природу. Крытая оливково-зеленым в одном и синим в другом случае кушетка с высокой спинкой, две серебристо-белые подушки, смятые простыни – вот вся «оправа» женского тела. Простой однотонный задник – буроватый и подвижный во внешней картине, лиловеющий, спокойный и глубокий во внутренней – служит фоном композиции. Это почти аскетичная простота. Композиция, властно очищенная от всяких аксессуаров, впечатляет своей отчетливостью, какой-то заранее исключающей всякую декоративность прямотой и ясностью фиксации реального факта – женского тела на ложе, тела распростертого, ждущего.

Без остатка исчезла и идеальность. На картине запечатлена настоящая цыганка; она будто взята прямо с улицы, где плясала с бубном и кастаньетами, и теперь в мастерской, под пристальным взглядом художника чувствует себя временами почти принужденно. В отличие от «Одетой махи», «Обнаженная» – ничего не прячет. Ее тело открыто, ее ставшее удивительно утонченным и почти чеканным лицо выглядит значительно моложе, чем у «Одетой махи». Образ, созданный Гойей в этой двухслойной картине, первоначально являл собой вовсе не ту статичную антитезу, как сейчас, когда обе ее части разделены, повешены рядом и воспринимаются параллельно. По всей вероятности, изначально она была призвана подчеркнуть парадоксальное развитие времени от зрелости к юности. Итак, творение Гойи заключает в себе не только раздвоение одного образа, не только обособление его противонаправленных в пределах исторического времени тенденций, не только развитие от одной к другой, но еще и их борьбу, последнее слово в которой может быть предоставлено вовсе не положительной тенденции.

Задержаться перед двумя работами одновременно зрители не могли, так как картины были соединены особым шарниром, повернув который Годой мог убрать «Одетую маху», находящуюся сверху, и только тогда открыть «Обнаженную маху» – «раздеть» женщину прямо на глазах у зрителей. Картины находятся в Прадо, а выполнены были, скорее всего, в 1802 году, когда в коллекцию князя Мира попала работа Веласкеса из собрания Альбы, что, очевидно, и побудило его дать Гойе подобный заказ.

И как ни стараются сегодня искусствоведы убедить большинство посетителей Прадо, что моделью для знаменитых картин «Одетая маха» и «Обнаженная маха» явилась вовсе не герцогиня Альба, а фаворитка тогдашнего премьер-министра Годоя Хосефа Тудо, на которой, по некоторым данным, он даже был тайно женат, – все тщетно.

Потомки герцогини, желая доказать, что портрет ню не имеет отношения к аристократической модели Гойи, в 1945 году произвели эксгумацию ее останков, чтобы сравнить размеры скелета с теми, что запечатлены на полотне. Увы, к огорчению семейства Альба, результаты ничего не доказали, кроме разве того странного факта, что обе бедренные кости герцогини оказались сломаны. Возможно, это произошло тогда, когда ее гроб был выброшен из фамильной усыпальницы наполеоновскими мародерами.

Роман Гойи с герцогиней Альбой был краток; однако во многих женских персонажах «Капричос» несложно угадать ее чарующе-порочную натуру: «Один другого стоит», «Он даже и так

не разглядит ее», «Да простит ее Бог, это была ее мать», «Добрые советы», «Кто более предан?», «Тебе не уйти».

Надо сказать, что герцогиня должна была обладать либо изрядным чувством юмора, либо большим запасом высокомерия, чтобы не начать метать громы и молнии на голову художника, изображавшего аристократку то в виде легкомысленной кокетки, то в роли жестокой обиралы, то подающей милостыню собственной матери. Чего стоит одна подпись к офорту «Они взлетели»: «Этот клубок ведьм, который служит подножием щеголихе, вовсе ей не нужен, – разве что для красоты. У иных в голове столько горючего газа, что они могут взлететь на воздух без помощи ведьм и без воздушного шара». «Ложная мечта и непостоянство» – слова, написанные художником под одним из неопубликованных офортов, звучат печальной эпитафией.

Творчество Гойи рубежа XVIII–XIX столетий открывает искусство новой исторической эпохи. В картинах художника всегда ярко отражалась и получала немедленную оценку современная ему действительность. Обратившись в своем творчестве к изображению исторической деятельности народных масс, он положил начало развитию исторической реалистической живописи нового времени.

Успех Гойи при дворе, наконец, дал ему возможность получить титул, которого он добивался много лет: в 1799 году Карл IV пожаловал ему звание Первого придворного живописца. К этому времени у Гойи появилось немало покровителей среди аристократии, и в финансовом отношении он неплохо обеспечил будущее своей семьи. К тому времени им уже были созданы «Капричос», но даже провал их публикации не поколебал его желания на время оставить живопись. Художнику хотелось запечатлеть образы своего внутреннего мира, гораздо больше волнующие его.

Таково было положение дел, когда король заказал Гойе написать групповой портрет королевской семьи. Это полотно не имеет аналогов в традиции парадных официальных изображений. «Портрет королевской семьи» (закончен в 1801, Прадо), написан с необычайной живописной свободой; особы королевского дома подобны выстроенной в ряд застывшей толпе, заполняющей полотно от края до края. Внутренние связи между участниками торжественного собрания не выявлены, их взгляды разнонаправлены, жесты мало связаны, надо всем господствует напряженность и взаимная неприязнь.

Предварительно Гойя сделал натурные эскизы отдельных членов семьи в Аранхуэсе (они «восхитили заинтересованных лиц»), а затем приступил к групповому портрету и завершил его

очень быстро. В течение года картина была закончена.

Сначала композиция картины кажется такой же, как и в королевских портретах 1799–1800 годов. Она искусно построена и создает впечатление торжественного выхода королевы, обнимающей младшую дочь – одиннадцатилетнюю Марию Исабель и держащей за руку младшего сына – шестилетнего Франсиско де Паула. Все остальные персонажи расступились, образовав две плотные группы слева и справа от королевы – одну во главе с наследником престола доном Фердинандом и другую во главе с королем Карлом. Королева Мария-Луиза, окруженная младшими детьми, расположена в центре картины, а король стоит в стороне, весь его облик выражает почтение к царственной супруге. Такая расстановка фигур отражает реальную ситуацию. Королеве не могла не польстить подобная группировка, в которой была подчеркнута ее главенствующая в клане роль и где она была представлена заботливой матерью семейства (в духе идеалов сентиментализма). Только королеве предоставлено достаточно свободного места (остальные просто теснятся), и она может сколько угодно вертеться, демонстрируя роскошное платье, а особенно бриллиантовую стрелу в прическе – недавний подарок Годоя, знак достигнутого в конце 1800 года примирения королевы с неверным любовником (таким образом «князь Мира» незримо присутствовал на портрете членов испанского царствующего дома). Мы видим роскошные костюмы, блистающие драгоценностями и королевскими регалиями, однако лица царственной четы свидетельствуют об отсутствии характера. Скучные, невыразительные физиономии роскошно одетых короля и королевы заставляют вспомнить высказывание французского романиста Теофиля Готье: они напоминают «булочника с женой, которые получили крупный выигрыш в лотерею». Вместе же три вышеназванные группы от края и до края заполнили поле картины, заняли всю ее и так небольшую глубину и застыли, завороженно глядя в пространство. Их взгляды пристальны, но странно рассредоточены – каждый смотрит только перед собой. Находясь вместе, выступая рядом, каждый из них на самом деле сам по себе, в самом себе и только для самого себя. У них нет общего центра притяжения, нет общего интереса. Кроме детей и Гойи, все остальные персонажи как будто смотрят в зеркало, каждый сам на себя. Они не смотрят друг на друга, существуя совершенно изолированно, как «гигантские насекомые», наколотые в коллекции энтомолога. Как будто ничто не способно нарушить это затянувшееся самолюбование. И все же оно нарушено. Нарушено присутствием постороннего для этой семьи человека, художника, явившегося сюда из другого мира. Своим

взглядом он охватывает все поле картины, и он же превращает всех позирующих в предмет искусного эксперимента (позирование перед зеркальной стеной Аранхуэсской галереи), пристального анализа, совершенно независимого и нелицеприятного суждения. Только он прорывает душную замкнутость картины и, встретившись взглядом со зрителем поверх голов коронованных моделей, будто передает ему – тоже все видящему и все понимающему – результаты своих наблюдений.

Ни одна черта характера этой блестящей семьи не ускользнула от проницательного взгляда художника. Надменный, заносчивый человек в голубом камзоле слева – старший сын короля, впоследствии тиран Фердинанд VII. Рядом, отвернувшись от него, стоит предполагаемая невеста, которой не было сделано официальное предложение. За спиной короля сгруппировались другие, менее значительные родственники. Возможно, подражая шедевру Веласкеса – «Менинам» и повторяя собственную манеру, зафиксированную в других картинах, на заднем плане Гойя изобразил себя, прилежно работающим над большим полотном. Ни в одном из предыдущих портретов не было таких переливов серебра, такого сияния золота, такого слепящего глаз мерцания алмазных звезд, стрел, эгретов, ожерелий, подвесок. Нестерпимый блеск заставляет зрителя перевести взгляд на фон портрета; он отдыхает на картинах, уходящих куда-то ввысь позади королевского семейства, а затем концентрируется на прежде почти неприметном лице художника, глядящего прямо на нас поверх голов венценосных моделей. Его пристальный, все понимающий и требовательный взгляд, строгое лицо приковывают к себе внимание и побуждают иначе посмотреть на только что почти ослепившее нас зрелище – посмотреть на него не снизу вверх (где реально находится зритель), но сверху вниз (как это может художник), проникнуть сквозь внешний блеск и заглянуть в души тех, кто хотел бы в нем скрыться. Мы замечаем птичье обличье инфанты Марии Хосефы, выпученные глаза дона Антонио, с ненавистью уставленные в затылок своему старшему, брату Карлу, имеющему все права на престол, «вареную» физиономию последнего с оловянными, будто приклеенными к лицу глазами, плотоядную ухмылку королевы, ее оплывшие неумеренно оголенные плечи и руки мясничихи – одним словом, всю вульгарность этой снедаемой раздорами и желанием урвать кусок пожирнее семьи.

Только такой художник, как Гойя, ясно осознающий масштабы своего таланта и, возможно, достаточно обеспеченный, чтобы рискнуть своим положением Первого придворного

живописца, мог отважиться написать правдивый портрет королевских персон. При внимательном рассмотрении становится ясно, насколько реалистически он изобразил королеву Марию-Луизу. В портрете не заметно ни малейшего желания приукрасить модель, художник не упустил ни одной детали: двойной подбородок и толстая шея бросаются в глаза, так же, как грубое, почти вульгарное выражение лица; ее руки, которыми, как знал Гойя, она восхищалась, считая их соблазнительно округлыми, кажутся слишком толстыми. Контрастируя с ней, ее младшая дочь, донья Мария Исабель, напоминает ангела, ее платье, драгоценности и глаза – такие же, как у матери, но она излучает нежность и обаяние юности, что свидетельствует не только о ее невинности, но и о неизменной симпатии Гойи к детям. Мы оцениваем, наконец, значение еще одного припасенного Гойей эффекта – двусмысленное действие светового потока, вливающегося в картину слева, который не только заставляет засверкать и заискриться все, что можно, но в этом сверкании начинает растворять, «смывать» казавшуюся еще недавно незыблемой композицию. Свет превращает церемонно-роскошную сцену в неустойчивый и вдруг поплывший морок, в навязчивое, но внутренне нестабильное наваждение. Наконец, таинственная игра световых волн вызывает уже отмеченные метаморфозы главных персонажей картины – превращение короля в огромное ракообразное, королевы в жабу, старшей инфанты Марии Хосефы в подслеповатую птицу и т. п. Только художник не подвержен действию света – ни его чарующей магии, ни его коварству. Только он один не зависит от ослепительной видимости, и только ему, возвысившемуся над придворной мишурой, открыта истина. Отодвинувшись на задний план, Гойя царит там, выставив королевское семейство на всеобщее обозрение, царит как представитель настоящей жизни с ее естественными чувствами и пытливой, деятельной, обо всем судящей мыслью.

Верный правде жизни, портрет Гойи, похоже, никого не шокировал; даже королева, гордящаяся своим умом и кокетничавшая своей некрасивостью, при случае пошутила по поводу своей уродливости, возможно, ожидая в ответ пылкие возражения.

Королевская чета не выразила ни неудовольствия, ни энтузиазма, увидев представленную им работу. И хотя Гойя больше никогда не получал королевских заказов, произошло это не оттого, что заказчиков оскорбил портрет. Возможно, сработал принцип «голого короля»: признаться, что тебе не нравится картина однозначно признанного всеми художника – все равно что расписаться в собственном невежестве. А Гойя, завоевав при

дворе славу лучшего художника, занялся воплощением в жизнь собственных замыслов.

Даже в XVII веке для Испании был характерен регионализм, чисто средневековое восприятие себя как части единой державы только через собственное отношение к центральной власти, королю. Осознание себя как части страны рождалось из воспоминаний о веках Реконкисты, когда единственным независимым оплотом испанцев оставалась Страна Басков, у которой христианская Испания медленно, по частям отвоевывала назад свои земли, захваченные арабами и маврами. Объединение Испании было оформлено в 1479 году в виде брачного договора между так называемыми католическими королями – королем Арагона и королевой Кастилии. По красочному определению К. Маркса, «это было время, когда влияние Испании безраздельно господствовало в Европе, когда пылкое воображение иберийцев ослепляли блестящие видения Эльдорадо, рыцарских подвигов и всемирной монархии». Новый миропорядок, который начал создаваться после объединения страны, был смоделирован по образцу «идеального» государства рыцарей, все силы которых отдаются борьбе за христианскую веру. Средневековая по своей сути структура выдвигалась в качестве основы для конструируемого миропорядка, а цементирующей силой являлась религия, христианская вера, которая в оборонительно-наступательном союзе испанских государств выполняла функции метаязыка при общении. Церковь попадала в прямое подчинение светской власти. Испанский монарх стал главным поборником веры, главным крестоносцем и хранителем христианства. Испания видела себя страной вечных крестоносцев, которая призвана нести «свет христианства» всем другим народам и внушающая им это любыми способами. Этот мираж вдохновлял многих – от деятелей инквизиции до гуманистов, от королей до солдата. Испанская корона считала себя святее папы в буквальном смысле этого слова. Переход в колониальную эру страны, не отряхнувшей с себя пыли Средневековья, сообщал ее «исключительности» какой-то мистический налет. Распад испанского величия был долгим процессом. От империи, в которой всегда светит солнце, от страны, играющей главенствующую роль в Европе и господствующей на море, постепенно ничего не осталось. В XVII веке Испания стала второразрядным государством. Богатство и золото колоний были потрачены на войны. Но неудачи и провалы внешней политики не повлияли на формы управления государством. Неудачи рассматривались как наказание за отступничество от чистоты веры. Испания стала центром Контрреформации. Внутренняя

жизнь дворца оставалась неизменной. Монарх, как ему положено, покровительствовал искусству, посылал экспедиции в Италию для пополнения коллекций дворца. Лучшие художники и скульпторы работали при дворе. Золото Америки позволило правящим классам и королевской власти Испании пренебречь развитием отечественной промышленности и торговли, исчезали и приходили в упадок целые отрасли производства. Нищета народа особенно бросалась в глаза на фоне непомерной роскоши знати и высшего духовенства. Королевский двор разъедала язва фаворитизма: никаких налогов и займов не хватало для покрытия расходов двора, грандов и армии. Наличие огромного количества идальго не свидетельствовало о зажиточности – во времена Реконкисты дворянство выдавалось, как ордена, за храбрость и преданность.

Филипп IV не отступил от принятой традиции и продолжал сбор произведений искусства. В Италии он приобрел полотна Веронезе, Тинторетто, Якопо Боссано, «Автопортрет» Дюрера. Заказывал картины Питеру Паулю Рубенсу, испанцу Хусепе де Рибера. В 1655 году Филипп IV завещал частные художественные коллекции испанских королей государству: отныне их нельзя было дарить, продавать или вывозить за границу.

Невозможно описать, как ко второй половине XVIII века деградировала испанская аристократия. «У нас нет умов», – писал граф-герцог в официальном документе, и то же самое повторял Филипп IV, когда, удалив графа-герцога, взял на себя всю полноту власти. «Письма иезуитов», относящиеся к этим годам, свидетельствуют о том, что испанцы отдавали себе отчет в никчемности своей знати. Она утратила всякую творческую силу. Она оказалась беспомощной не только в политике, управлении страной и военном деле, но даже не способна была обновлять или хотя бы с изяществом поддерживать правила повседневного существования. Таким образом, знать перестала исполнять основную функцию любой аристократии – перестала служить примером. А без образцов, подсказок и наставлений, исходящих сверху, народ почувствовал себя лишенным опоры, оставленным на произвол судьбы. И тогда в очередной раз проявилась способность самого низкого испанского простонародья – fare da se, жить самому по себе, питаясь своими собственными соками, своим собственным вдохновением. С 1670 года испанское простонародье начинает жить, обратившись внутрь самого себя. Вместо того чтобы искать правила вовне, оно понемногу воспитывает и стилизует свои собственные, традиционные (не исключено, что тот или иной элемент заимствуется у знати, но и он переиначивается согласно народному стилю) правила. Знать

уже не могла служить примером, и примеры стали поставлять театральные подмостки. «И кто может сомневаться, – говорил тот же Саманьего, – что подобным образцам (театральным) мы обязаны тем, что следы низкопробного молодечества, «махизма» обнаруживаются и в самых просвещенных и высокопоставленных особах… в их шутовских нарядах и ужимках». Изменился весь строй испанской жизни, в этом не столько был виноват пример, который подавала Франция, сколько перемена в характере придворных нравов, являющихся до тех пор образцовым выразителем культурного состояния страны. Разврат и пороки существовали при испанском дворе и раньше, как и повсюду во все времена, но при этом они не были лишены известной величественности и были облечены в тот строгий стиль, благодаря которому двор и придворные не переставали быть своего рода неприступными для простых смертных. Однако царствование Карла IV, Марии-Луизы и Годоя существенно нарушили эту своеобразную гармонию. Маска была легкомысленно сброшена, и все вдруг увидели на престоле не богоподобных монархов, для которых общий закон не писан, а самых обыкновенных ничтожных людей с пошлыми и уродливыми пороками. Испанская аристократия, всегда проявлявшая склонность к независимости, перестала чувствовать над собой железную руку абсолютизма и подняла голову, тем самым помогая разрушить то, что составляло венец государственного строя Испании. Неуважение к королевской чете стало выражаться открыто.

Как это обычно бывает,
Юный король – во власти
Льстецов коварных, и двери
Дворца закрылись для правды…

Начало девятнадцатого века стало тяжелым временем для испанцев. Жестокая и продолжительная война с наполеоновской Францией; так называемая гуэрилла – война за независимость, тянувшаяся до окончательного падения Наполеона…

Но и в тяжкие времена находится время человеческому счастью – в 1805 году сын Гойи Хавьер женился на Гумерсинде – дочери одного из первых граждан Сарагосы Хуана Мартина де Гойкоечеа. Счастливый отец и свекор написал серию из семи круглых миниатюр, изображающих членов семьи Гойя – Гойкоечеа.

В конце 1807 года, когда Гойя был занят заказами короля, французские войска вошли в Испанию. Ссылаясь на намерение

осуществить совместное вторжение в Португалию, они пересекли границу с согласия правительства и королевства. В марте 1808 года в Аранхуэсе в 50 км к югу от Мадрида, где располагалась летняя резиденция испанских королей, произошло народное восстание. Всесильный Годой был арестован. Интересно, что общая стоимость имущества, конфискованного у князя Мира, превышала годовой бюджет Испании. Карл IV отрекся от престола, и его место 19 марта 1808 года занял Фердинанд VII. Вскоре Наполеон уговорил Фердинанда VII и его родителей уехать в Байону, где как отца, так и сына обязали отречься. Когда Фердинанда, а также принцев Карлоса и Антонио вывозили из Мадрида в Валансэ, толпа на площади пыталась вмешаться и отбить Карлоса, но по приказу Мюрата была расстреляна. Вместо арестованных королей Наполеон назначил на трон Испании своего брата Жозефа (по-испански – Хосе). 2 мая народное возмущение в Мадриде ознаменовало начало испанской войны за независимость. (Мятеж и репрессии, последовавшие в тот день, позже были увековечены Гойей в двух знаменитых картинах – «Разгон мамелюков» и «Расстрелы в Монклоа».) Все слои населения – военные и граждане, в т. ч. мужчины, женщины и дети – подвергались опасности, и любой вид вооруженного сопротивления против врага считался законным. Когда производство остановилось, начался голод, и улицы заполнились трупами и умирающими. Гойя был свидетелем ужасов – увечий, насилий, истязаний, казней и смертей от голода, и в серии, известной как «Бедствия войны» (более полное название – «Роковые последствия кровавой войны с Бонапартом и другие капричос»), запечатлел страдания своего народа.

Отрекшиеся от престола Карл и Мария-Луиза были препровождены во Францию. Большую часть времени они прожили в Компьене.

15 июня 1808 года французы осадили Сарагосу. Осада длилась до 14 августа. Не успели ее снять, как началась вторая осада. После многочисленных артиллерийских обстрелов и пожаров город с почти двухтысячелетней историей был взят. За два месяца в стенах Сарагосы погибло более пятидесяти тысяч человек.

В городах одна власть сменяла другую, по дорогам бродили мародеры. Вельможи терялись в догадках – к кому выгоднее примкнуть. Граф Лабисбаль в ожидании возвращения Фердинанда VII даже умудрился на всякий случай послать к королю доверенного офицера сразу с двумя письмами – в одном с похвалами конституции, а в другом – с резкими нападками на нее же.

Метания и сумятицу тех дней очень хорошо иллюстрирует история с «Аллегорией Мадрида». В 1810 году Гойя на медальоне в мадридской ратуше создал заказанную ему композицию «Аллегория города Мадрида», в которой по имеющейся гравюре изобразил Жозефа Бонапарта. Это произведение глухого художника претерпело целый ряд метаморфоз. Сначала в 1812 году после битвы при Саламанке и отступления французов из Мадрида портрет Жозефа был заменен в медальоне словом «Конституция». Когда в 1813 году французы возвратились, было возвращено лицо Жозефа, а после окончательного изгнания оккупантов его вновь заменили словом «Конституция». Во времена реакции при Фердинанде VII крамольное слово снова убрали, освободив место для портрета короля, но в 1841 году произошла обратная замена. И наконец в 1871 году было принято окончательное решение: написать в медальоне слова «Второе мая» – именно в этот день произошло народное восстание в Мадриде в 1808 году.

В 1812 году жена Гойи Хосефа умерла после принятия в католической церкви Святого таинства соборования больных и была похоронена на кладбище Фуэнкаррал. Изоляция, в которой оказался художник из-за глухоты десять лет назад, со смертью жены усилилась.

После поражения в Витории в июне 1813 года французы покинули Испанию, и многие офранцуженные испанцы последовали за ними. Фердинанд VII, которому особым договором, заключенным в Валансэ, за несколько месяцев до отречения Наполеона была возвращена корона, вернулся в Мадрид 22 марта 1814 года, полный накопившейся злобы. 4 мая он заявил о непризнании конституции 1812 года, распустил кортесы и в течение недели издал 60 декретов, отменяющих демократические решения испанской революции. Были аннулированы все акты кортесов, восстановлены все старые учреждения, в том числе инквизиция, возвращены иезуиты, восстановлен абсолютизм. В ночь на 10 мая были проведены массовые аресты. Из друзей Гойи были арестованы поэты Кинтана-и-Гальего, актер Майкес, который сошел с ума и умер в тюрьме.

Гойю, как и многих других, укрыл от гнева короля Хосе Дуасо-и-Латре – отец друга семьи Гойи.

Затем была создана Комиссия для следствия по лицам, подозреваемым в сотрудничестве с оккупационным правлением. Среди таких подследственных оказался и Франсиско Гойя, который занимал пост художника двора Хосе Бонапарта. Гойя, вызванный в Трибунал реабилитаций, сумел оправдать свое

поведение во время оккупации. Он был объявлен невиновным и восстановлен в роли художника Палаты.

Казалось бы, его оставили в покое. Но чем дольше он жил, не без тщеславия надеясь сравняться с Тицианом в творческом долголетии, тем меньше у него оставалось иллюзий и друзей (недавно умер его лучший и очень давний друг Мартин Сапатер-и-Клавериа), тем глубже он уходил в себя. В 1814 году Хавьер и Гумерсинда, встревоженные тем, что за больным отцом ухаживает лишь старый слуга, предложили ему в качестве экономки их дальнюю родственницу Леокадию Сервилию Вейс, которая вскоре и переехала в его дом вместе с сыном Гильермо. Несмотря на возраст и глухоту, художник все еще был способен привлекать внимание женщин, и вскоре после приезда Леокадия стала не просто скрашивать его одиночество, но и родила ему в том же году дочь Марию дель Росарио. В 68 лет Гойя снова стал отцом, и ему пришлось это по душе. Он сильно любил детей, особенно Марию.

Однако его проблемы на этом не закончились. В 1815 году была, наконец, разобрана ранее конфискованная коллекция Годоя, и восстановленная инквизиция (которая была незаметно упразднена королем Жозефом I) обратила внимание на «Мах». Художника вызвали в Мадридский трибунал для опознания и объяснения цели создания картин (протокол допроса не сохранился). Немудрено, что святые отцы оказались шокированы картиной – после Веласкеса никто в Испании не решался изображать обнаженное женское тело.

Это было не первое столкновение Гойи с Санто Офисио – инквизицией, и прежде его критиковали за «Лос Капричос», и хотя подробности этого столкновения не известны, возможно, именно оно оказалось для 69-летнего художника действительно решающим. В это время Гойя совсем отдалился от общества. Он прекратил посещения собраний в Академии Сан-Фернандо, заперся дома и работал над «Глупостями», своей последней большой серией гравюр, той самой, в которой критика и сатира «Лос Капричос» достигла своего апогея, предлагая галлюцинаторное и кошмарное видение мира, религиозного фанатизма, преследования и упадка эпохи…

Гойя всегда был сложным и очень неровным художником. Своеобразие и сложность его искусства в значительной мере объясняются тем, что, в отличие, например, от искусства Давида, оно лишено четкой политической программности и более непосредственно связано со стихией реальной жизни, служившей для художника источником разнообразных творческих импульсов. Восприятие жизненных противоречий носило у Гойи характер

стихийного протеста против социальной несправедливости, преломляясь через призму глубоко личного, субъективного переживания художника. Значительное место в творчестве мастера занимают гротеск, аллегория, иносказание. Однако даже произведения, с трудом поддающиеся расшифровке, в такой же мере овеяны горячим дыханием жизни, как и его работы с активно выраженным социальным началом. Как ни один из великих мастеров Испании, Гойя воплотил в своем искусстве трагедию и героические чаяния испанского народа, переживавшего в это время один из самых бурных периодов своей истории. Вместе с тем его творчество, отличающееся правдивостью, исторической конкретностью и глубоко национальным характером (что отметил еще В. В. Стасов), несет в себе и более широкое, универсальное содержание, поскольку в нем находят косвенно-ассоциативное выражение многие проблемы и трагические противоречия новой исторической эпохи. В какой бы области ни работал Гойя, его образные решения всегда были отмечены особым, художественным видением мира.

Летом 1818 года Гойя написал: «Честь художника очень тонкого свойства. Он должен из всех сил стараться сохранить ее чистой, так как от его репутации зависит его существование, с того момента, когда она запятнана, его счастье гибнет навсегда…»

В 1819 году умерли один за другим Карл IV и Мария-Луиза. Благополучно забытый своим народом Мануэль Годой жил во Франции, получал пенсию до 1851 года и писал мемуары «Воспоминания князя Мира», в которых пытался оправдать свою политику во время пребывания у власти.

А Гойя в этом же году приобрел сельский дом в окрестностях Мадрида, который соседи назвали «Домом глухого». По иронии судьбы, его прежний хозяин некий Антонио Монтаньес тоже был глухим. Там, потеряв благосклонность короля и аристократии, воспринимая войну как преступление против культуры, считая, что никакие политические идеалы не могут оправдать кровь и невинные жертвы, Гойя все больше и больше замыкался в себе, неделями не выходя из дома. Уже здесь очередной тяжелейший приступ чуть не свел художника в могилу. Доктор Ариетт буквально вытащил его с того света. Об этом свидетельствует картина «Автопортрет с доктором Ариеттом», написанная в 1820 году. Внизу на картине сделана подпись-посвящение: «Другу-врачу, который спасал ему жизнь во время тяжелой и опасной болезни, которой тот страдал в конце 1817 года в возрасте 73-х лет».

В течение последующих трех лет уединения он расписал

маслом все стены своего Кинта дель Сордо – «Дома глухого», создав 14 уникальных по мощному художественному воздействию панно, вошедших в «черную коллекцию» – полных иносказаний и намеков. В этих фресках господствует дьявольское, противоестественное начало, зловещее изображение возникает как в кошмарном сне, набор красок суров, скуп, почти монохромен – черное, белое, рыже-красноватое, охра; мазки размашисты и стремительны. Иногда в сознании художника, словно вспышка света, рождается образ мощной женщины с лицом, похожим на каменную маску, и с мечом в руке, возможно, олицетворение Возмездия, Справедливости или Свободы, иногда возникает картина полета таинственной пары к обстреливаемому из орудий городу-крепости на скале, возможно, символу спасения и героизма. На входной стене нижнего зала слева от двери посетителей встречала Леокадия Вейс («Женщина в черной шали»). Над дверью красовались «Две старухи, едящие из одной миски». На том же первом этаже слева от окна на стене, противоположной входной, располагалась и самая известная из этих фресок – «Сатурн, пожирающий своих детей». На той же стене, что и «Сатурн», но справа от окна, Юдифь рубила голову Олоферну. На левой стене ведьмы правили шабаш.

На втором этаже напротив входа красовалась «Прогулка инквизиции», дальше Гойя написал трех ведьмоподобных «Парок» – богинь судьбы, «Головорезов» (второе название – «Бычьи пастухи»), «Крепость на утесе» («Асмодей»).

Этот дом был снесен около 1910 года, но за полвека до этого, в середине 1870-х, фрески были перенесены на холст, отреставрированы и сейчас находятся в Прадо.

Графическая параллель росписям Кинты дель Сордо – серия офортов «Диспаратес» («Пословицы», 1820–1823) с еще более сложной и мрачной символикой. Однако даже в картинах позднего периода художник сохраняет ощущение немеркнущей красоты жизни.

С именем Гойи связано становление искусства Нового времени, его творчество оказало огромное воздействие на мировую культуру XIX–XX веков, причем не только на живопись и графику, но и на литературу, драматургию, театр и кино.

В течение трех лет Гойя скрывался в своем доме. Однако в условиях абсолютизма художник, который несколько лет назад находился под подозрением в сотрудничестве с французами и которому уже дважды приходилось оправдываться перед инквизицией, все время чувствовал, что находится в опасности, и после разрешения короля отправился во Францию. Там в 1824 году он устроился в Бордо, где провел остаток жизни, всего лишь

раз навестив родину. В Бордо было много офранцуженных изгнанников и либералов, и среди своих соотечественников Гойя встретил много друзей. Он устроился в доме с Леокадией Вейс и ее двумя детьми, делая запасы для приданого маленькой Росарии и пересматривая свои лекции по искусству. Год спустя он ненадолго возвратился в Мадрид, где подстраховался, испросив у короля еще полгода отпуска. Затем возвратился в Бордо. Здесь он написал знаменитую «Молочницу из Бордо», портреты внука Мариано, поэта Леонардо Моратина, около двух десятков живописных миниатюр, целую серию литографий на темы корриды – «Быки Бордо» и множество рисунков гротескного характера, в том числе свой автопортрет в 78 лет.

Весной 1825 года Гойя вновь оказался в постели. Врачи диагностировали у него паралич мочевого пузыря и опухоль толстого кишечника, которые, учитывая возраст пациента, даже и не пытались вылечить. Скорее всего, речь шла об аденоме предстательной железы, которой страдают многие пожилые мужчины. Окружающие со страхом ожидали трагической развязки, но Гойя и на этот раз обманул смерть…

30 марта 1826 года художник отпраздновал свое восьмидесятилетие. Он все еще продолжал работать и даже освоил новую технику письма: растирал краски на холсте пальцами или кусочками сукна. В марте 1828 года Гойя с нетерпением ожидал из Испании своего единственного сына Хавьера и любимого внука Мариано. Но накануне их приезда старого художника разбил паралич, он потерял дар речи. О последних днях жизни Гойи известно из письма доньи Леокадии, матери его двух незаконных детей: «Внук и невестка приехали к нам 28 числа прошлого месяца. 1 апреля мы вместе обедали. До пяти часов следующего дня, дня его святого, он не говорил. Речь к нему вернулась ненадолго, потому что он был наполовину парализован. Такое состояние здоровья продлилось еще 13 дней. За три часа до смерти он призвал всех. Он смотрел на свою руку в простодушном удивлении. Он хотел составить завещание и высказать свою благосклонность, однако его невестка сказала, что он это уже сделал. Он этого так и не вспомнил. Его слабость не давала возможности что-либо понять, он говорил невнятно. В ночь с 15 на 16 апреля в 2 часа 1828 года он скончался в возрасте 82 лет… Когда он уснул таким смирным и веселым, даже сам врач удивился его терпению и силам. Он думает, что он не испытывал страданий, но я не уверена в этом».

Великий испанский художник Франсиско Хосе Гойя-и-Лусиентес скончался в окружении друзей и родных: сына Хавьера, внука Мариано, Леокадии Сервилии Вейс, разделившей с ним

последние 14 лет его жизни, и дочери, которая впоследствии стала известной художницей Росарией Вейс. Гойю похоронили на кладбище Grande charteuse в Бордо, в фамильном склепе родственной семьи Гойкоечеа. В 1901 году его прах перевезли в Мадрид, а в 1919 году великий испанец нашел последний покой в церкви Сан-Антонио де ла Флорида, где когда-то создавал свои прекрасные фрески.

История болезни Гойи породила немало споров среди ученых, искусствоведов и медиков, которые и сейчас по описываемым симптомам пытаются понять, что за болезни мучили художника и как физические и душевные недуги повлияли на его творчество.

В отличие от уже упомянутого нами доктора С. Родригеса и других ученых, предполагающих, что причиной глухоты и других серьезных нарушений был сифилис, американский профессор Теренц Ковторн считает, что болезнь испанского живописца очень схожа с картиной заболевания английского писателя XVII–XVIII веков Джонатана Свифта. У автора «Путешествий Гулливера» тоже время от времени случались припадки, сопровождавшиеся временной глухотой и сильными головокружениями, во время которых он терял ориентацию. Причиной этой болезни является вирус, вызывающий воспаление сетчатки и кровеносных сосудов глаза. Клиника болезни напоминает энцефалит и нередко сопровождается потерей слуха. Не правда ли, похоже?

В 1972 году психиатр В. Нидерланд высказал гипотезу, что симптомы болезни, перенесенной Гойей в 1793 году, могли быть обусловлены отравлением тяжелыми металлами. Гойя предпочитал работать со свинцовыми красками. Свинец – чрезвычайно токсичный и опасный металл, способный вызывать серьезные нарушения нервной системы, почек, печени. Ситуация усугублялась тем, что художник часто сам готовил необходимые краски, а работая над полотнами, наносил краски руками или куском сукна и губки. Он нередко использовал жидкие краски, дающие мелкие брызги, воздействующие на дыхательные пути. Кстати, в этой связи интересно сравнить форму заболевания Гойи с симптомами, проявлявшимися у Петра I, который, как уже доказано, еще в детстве, воспитываясь в имении матери, получил серьезное свинцовое отравление из-за передового по тем временам водопровода, заключенного в свинцовые трубы. Насколько известно из истории, Петр страдал, в частности, эпилептическими припадками.

Доктор В. Нидерланд, осматривавший многих пациентов, отравившихся свинцом, утверждал, что при интоксикации этим тяжелым металлом происходит временная потеря зрения вследствие воспаления глазного нерва, нередко возникают

эпилептические припадки, появляются параноидальные идеи и галлюцинации, параличи рук или ног.

Изучив биографию Гойи, В. Нидерланд предположил, что у художника как минимум дважды в течение жизни наблюдались признаки отравления свинцом, когда, кроме соматических проявлений, явственно просматривается психодепрессивная симптоматика. Скорее всего, отравление свинцом поразило нервную систему и повлияло на психические тенденции и наклонности Гойи.

Определить степень и выраженность подобных психопатологических симптомов, оказавших огромное влияние на все творчество художника, пытались многие биографы Гойи. Английский психиатр Ференц Райтман пришел к выводу, что во время работы над серией офортов «Капричос» художник находился в состоянии ярко выраженной депрессии и враждебности к окружающему миру. Пребывая в таком душевном настрое, он в самых обыденных вещах стал усматривать инфернальные связи и таинственные отношения между событиями, не имеющими зачастую ничего общего. Его изображения людей, ведьм, животных, по мнению Райтмана, свидетельствуют о выраженном расстройстве восприятия и склонности к галлюцинациям. Гравюры, на которых человеческая душа объединяется с толпой чертей и бесов, по мнению психиатра, символизируют его полное растворение в болезни и указывают на раздвоение личности больного художника.

Длительное одиночество Гойи Райтман охарактеризовал как проявление аутической фазы психического заболевания, когда для художника решающее значение имели только внутренние переживания в выдуманном потустороннем мире, рожденным появившимися у него галлюцинациями.

Некоторые биографы полагали, что Гойя страдал шизофренией или маниакально-депрессивным синдромом. При этом они ссылались на его личностные качества: страх преследования, частые немотивированные отъезды, конфликтность, тягу к уединению. Однако на основании подобных симптомов (в общем-то, свойственных многим совершенно здоровым людям) ставить сегодня такой серьезный диагноз человеку, умершему почти два столетия назад, по крайней мере, легкомысленно.

Подводя черту под эпикризом великого художника, написанным спустя века после его смерти, профессор А. Ноймар пишет: «Чтобы верно оценить произведения Гойи, необходимо взглянуть с медицинской точки зрения как на одно целое на его личность, искусство и болезнь. Только тогда мы сможем понять,

как болезнь повлияла на его творения и как, в свою очередь, искусство мастера постепенно превращалось в болезнь. Его заболевание обозначило новые ценности, которые возвысили его искусство до искусства нового времени».

Максималист из Нюэнена – Винсент Ван Гог

«Я заранее знал, что Ван Гог либо сойдет с ума, либо оставит нас всех далеко позади. Но я никак не предполагал, что он сделает и то и другое».

Камиль Писсарро

«Бог сотворил небо и землю, но предоставил голландцам заботу о сотворении их страны». И они любовно ее создали. Им не хватало земли – они возвели дамбы и отвоевали у моря участки плодородной почвы. У них не было дров – они проникли в глубь земли и добыли уголь и торф. У них было много озер и болот – они осушили их и использовали ил. У них замерзали реки – они превратили их в дороги, по которым летом ездили на лодках, а зимой – на полозьях. Им постоянно угрожало море – они построили корабли и стали торговать со всем миром. Им не хватало энергии – они построили мельницы, и те стали качать воду, молоть муку, пилить бревна, выжимать масло… Такова была Голландия и голландцы.

Одной из семнадцати провинций этой страны был Северный Брабант. Именно там, в селе Гроот Зюндерт пасторствовал преподобный Теодор Ван Гог. Родословная Ван Гогов восходила к шестнадцатому веку: их предок упоминался как участник борьбы с испанским владычеством в Нидерландах. С тех пор этот род всегда был почтенным и преуспевающим. В старые времена его представители чаще всего становились золотопрядильщиками, а позже выбирали профессии либо протестантских священников, либо торговцев картинами. У отца Теодора Ван Гога – пастора из города Бреда родилось в свое время 12 детей. Самый старший Иоханн стал вице-адмиралом и начальником амстердамских верфей, еще трое сыновей занялись торговлей картинами. Один из них, Винсент, в свое время владел картинной галереей в Гааге, которую потом передал знаменитой Парижской художественной фирме «Гупиль».

Теодор Ван Гог в отличие от своих зажиточных братьев занимал гораздо более скромное положение – он стал сельским священником. А поскольку благодаря испанцам девяносто процентов населения в Северном Брабанте были католиками, то приход, доставшийся кальвинисту Теодору Ван Гогу, был невелик и небогат. В 29 лет он женился на 32-летней Анне Корнелии, урожденной Карбентус. Их брак считался образцовым и добропорядочным. Семья пользовалась уважением. Теодор был отзывчивым, сдержанным, честным человеком, иногда излишне упрямым и, к сожалению, не слишком талантливым оратором. Мать, как и положено в идеальной семье, добрая и любящая. Некоторые исследователи сейчас почему-то представляют ее подверженной беспричинным вспышкам гнева и очень упрямой. Но письменные источники скорее свидетельствуют о том, что она обладала сильным оптимистичным характером, а вспышки гнева, как и других сильных проявлений чувств, считала неподобающими добропорядочному человеку.

30 марта 1852 года в семье Ван Гогов родился первенец, которого они назвали Винсент, но через несколько дней он умер. Ровно через год Анна Корнелия родила другого сына. Его тоже назвали Винсентом.

Винсент номер два, к счастью, был крепким и здоровым. Рос послушным, вежливым мальчиком, почитал родителей, учил Евангелие, помогал матери. Разве что был немного более замкнутым, чем другие дети, иногда мог вспылить. Вскоре Анна Корнелия родила дочь, которую назвали Анной. А в 1956 году на свет появился Теодор – друг, исповедник, alter ego Винсента на всю жизнь. Потом семья увеличилась еще на трех человек – появились Элизабет, Виллемина и Корнелиус.

Винсент очень любил природу. Он мог часами бродить в одиночку по окрестностям, собирать растения и бабочек, наблюдать за птицами. Позже он писал брату: «Не всякий пейзаж правдив – надо любить природу». Он любил голландские поля со жнецами, дороги с бредущими на работу людьми, пастухов, гонящих коров на рассвете. Природу любой страны Винсент воспринимал через призму голландских пейзажей, неотъемлемой частью которых были работающие люди.

Научившись читать, он поглощал массу самой разной литературы, некоторое время не придерживаясь какой-либо системы. В семье царила благочинная атмосфера пасторского дома, строгого религиозного воспитания. Винсент воспринимал все глубоко и всерьез. И вспышки неожиданной нежности или раздражения, которые иногда одолевали его, были выбросами долго сдерживаемых чувств. Он всю жизнь старался не давать волю эмоциям, но система защиты рано или поздно должна была рухнуть.

Когда отец счел мальчика достаточно подготовленным, его отдали в зюндертскую школу, а по достижении 11 лет – в частную школу-интернат в городе Зевенбергене, находившемся неподалеку. В 16 лет Винсент с согласия родителей бросил школу, и дядя устроил его продавцом картин в художественный салон в Гааге, который тогда уже перешел во владение фирмы «Гупиль».

В это время семья переезжала из одного северобрабантского села в другое: в 1872 отца перевели сначала в Хелворт, потом в Эттен, потом в Нюэнен. Но для Винсента Зюндерт остался его вечной любовью – местом, куда ему хотелось вернуться. Всю жизнь его тянуло туда. Он навещал Зюндерт, даже когда семья там уже не жила. Однажды, когда ему было уже 24 года, Винсент пришел пешком из Эттена на зюндертское кладбище, чтобы встретить восход солнца.

Рисовал ли он в это время? Судя по воспоминаниям, не больше, чем любой другой ребенок. Сохранилось несколько рисунков большого формата, которые традиционно приписываются ему. Эти тщательно прорисованные скучные изображения коринфской капители, кружки и собаки сделаны ко дню рождения отца. В них нет ничего ни от ребенка, ни от того Ван Гога, которого мы знаем. Правда, юный Винсент отличался усердием и прилежанием, и можно допустить, что он просто старательно скопировал их с учебного пособия. Но можно ли считать это творчеством?..

Любовью к искусству Ван Гог заболел, уже работая в фирме «Гупиль», когда в 1869 году переехал в Гаагу. Примерно тогда он

стал пробовать свои силы в живописи. С 1872 года началась его переписка с братом Тео, которая с тех пор почти не прекращалась. Винсент писал Тео по два письма в месяц, за что художнику благодарны все исследователи его творчества. Винсенту было тогда 19 лет, Тео – 15. Через несколько лет Теодор тоже начал карьеру продавца картин – сначала в Брюсселе, потом в Гааге, а с 1878 года – в Париже.

Винсент в это время был на отличном счету у хозяев, ему нравилось работать с картинами. Он с восторгом писал брату, что это «замечательное дело». Это вообще в характере Ван Гога – от любых перемен ожидать только лучшего. От природы в нем не было ни капли желчи и скепсиса. Позже он писал своему другу Раппарду: «Я изо всех сил стараюсь видеть во всем сперва бесспорно хорошую сторону».

Благодаря работе в салоне Ван Гог постоянно имел дело с живописью. Ему нравилось почти все. Перечисляя брату художников, которых он «особенно ценит», Винсент называл более 50 имен и добавлял: «Я мог бы продолжать список бог знает как долго». Выше всех прочих он ставил Рембрандта и Милле.

Его работу оценили и в 1873 году в виде поощрения перевели в лондонский филиал. Это была первая разлука с родиной.

В Лондоне Винсент поселился на Хакфорд-роуд, 87. Его хозяйками были мать и дочь Луайе, которые содержали частный детский сад, что ему очень нравилось. Винсента всегда умилял вид женщины, окруженной детьми.

Он даже не ожидал, что ему так понравится Англия. Винсент много бродил по городу, правда, предпочитал осматривать не соборы и памятники, а его живописные парки. Он увидел полотна Констебла, портреты работы Гейнсборо и Рейнолдса. Оценил стихи Китса. У Винсента появились новые знакомые. К общительному, интересующемуся всем подряд молодому голландцу окружающие относились доброжелательно. Тео получил письмо: «Мне здесь хорошо: у меня отличное жилье, и я с большим удовольствием изучаю Лондон, английский образ жизни и самих англичан; кроме того, у меня еще есть природа, искусство и поэзия». Он начал много рисовать. Правда, никто не сохранил его неумелые рисунки. Да и сам Винсент относился к ним небрежно – дарил, забывал, оставлял при переездах. Относительно недавно обнаружена часть этих юношеских рисунков в семье Терстехов.

Глава гаагского филиала фирмы «Гупиль» Х. Г. Терстех был крупной фигурой в торговле художественными произведениями. Еще когда Винсент работал в Гааге, он познакомился с маленькой дочкой своего хозяина Бетси. Именно ей он и посылал из Англии

тетрадки с рисунками в 1873–1874 годах. Винсент рисовал все, что видел: насекомых, зверей, людей, интерьер, пейзажи. Первая тетрадка напоминает пособие для малышей. Вторая и третья уже похожи на обычные зарисовки. Кстати, эти непосредственные рисунки выглядят более детскими, чем те, которые якобы были подарены им отцу на день рождения. В это время Винсент вместе с Тео начали думать о том, чтобы стать художниками. Но, очевидно, они не относились к этой затее всерьез, поскольку родителям не сказали ни слова. Причем самое интересное, что Теодор в этих планах играл первую скрипку, а Винсент колебался, критически оценивая себя и не очень-то веря в осуществимость этой мечты.

В первый же год пребывания в Лондоне с Винсентом произошла первая из известных нам романтических историй. Правда, относительно предмета его страсти мнения исследователей несколько расходятся. Наиболее популярная версия утверждает, что он влюбился в дочку своей хозяйки Урсулу Луайе. Другие исследователи считают, что произошла путаница, и возлюбленную Винсента звали Евгения Луайе, а Урсула – ее мать. Ну и совсем недавно возникла версия, по которой на роль первой любви Ван Гога претендует некая немка по имени Каролина Хенебек (написание неточное). К сожалению, практически невозможно подробно описать эту историю, поскольку Винсент тогда еще не особенно откровенничал с юным Тео на эти темы. И, тем не менее, из его писем складывается примерно следующая картина: молодого человека восхищала привязанность матери и дочери, их доброта по отношению к воспитанникам. Он называл свою любимую «ангелом с младенцами». Очень рекомендовал Тео почитать книгу Мишле «Любовь». Интересно, что главным откровением этой книги Винсент считал мысль «Не бывает старых женщин» (в этом свете становится любопытной путаница в именах). И наконец, финальный этап – Винсент решил жениться. Согласно традиционной биографии (версия семьи) – Урсула отказала ему, поскольку уже была негласно обручена. Гораздо более правдоподобна вторая версия – Теодор Ван Гог воспротивился этому браку, поскольку француженки по происхождению мать и дочь Луайе были католичками. Винсент, сам примерный протестант, тогда восхищался отцом и беспрекословно подчинялся ему. Брак не состоялся. Ван Гог покинул «милый дом». Лет через восемь он вспомнил о своей юношеской любви и сказал, что его «чувственные страсти тогда были очень слабыми, а духовные – сильными». «Я отказался от девушки, и она вышла за другого; я ушел из ее жизни»; «Я спрашивал совета у Х.Г.Т. До сих

пор жалею, что говорил с ним. Признаюсь, тогда меня охватила паника, я тогда боялся моей семьи. Но теперь я научился думать совершенно иначе и по-другому смотрю на свои обязанности и отношения в семье».

После такого фиаско возникла внутренняя потребность убедить самого себя, что долг и вера превыше всего, что отказ от любви оправдан. Винсент не боялся отца в примитивном смысле – это было глубоко укоренившееся чувство благоговейной подчиненности. Он считал отца образцом христианина и человека. И Винсент ударился в религию. Ему стало казаться, что он создан для того, чтобы стать проповедником.

Но пока он еще был на хорошем счету в фирме, и в апреле 1875 года его перевели в Париж. Там религиозная страсть молодого человека достигла апогея. Ему уже исполнилось 22 года. Он все время твердил о самоотречении, смирении, то и дело цитировал Библию. Раньше в его письмах к Тео можно было найти фрагменты из произведений полюбившихся писателей и поэтов (Мишле, Гейне, Китса и других). Теперь – целые страницы псалмов. Он начал уговаривать Тео чаще читать Библию, питаться простым хлебом. Даже благовоспитанные сестры Винсента непочтительно отзывались о нем: «совершенно одурел от благочестия». Живопись уже вошла в его кровь, и он не мог разлюбить ее, но стал оправдывать ее существование с точки зрения религии (описывая, например, пейзаж кисти Жоржа Мишеля, делал вывод: «Так, наверное, видели природу апостолы в Эммаусе»). Теперь его девизом стали фразы, которые он вычитал у Э. Ренана: «Чтобы жить и трудиться для человека, надо умереть для себя», и у Кальвина: «Страдание выше радостей».

Соединение религиозного угара со страстью к прекрасному, к сожалению, пошло во вред его работе. Он относился к ней все небрежнее. Его раздражали пустые салонные картины. Винсент даже стал отговаривать покупателей от покупки тех произведений, которые, по его мнению, были недостаточно хороши. Дело кончилось тем, что в январе 1876 года его попросили покинуть фирму «Гупиль».

Надо было искать новую работу, а то и новую профессию. Он согласился пойти помощником учителя за стол и жилье в Англии. Это была частная школа-интернат преподобного Вильяма П. Стоукса в курортном местечке Ремсгейт. Его назначили ответственным за класс из 24 мальчиков в возрасте от 10 до 14 лет. Винсент принялся за дело с рвением и серьезностью. Хотя вскоре наступило разочарование, он не умер работать в полсилы. Винсент либо, что называется, рвал жилы, либо с головой бросался в другое дело.

Теперь Англия повернулась к нему другой, диккенсовской стороной с ее трущобами, ночлежками, нищетой, беспризорностью, грязью и скученностью. Все, о чем он раньше читал в произведениях любимых писателей Диккенса и Джордж Элиот (псевдоним англичанки Мери Эванс), видел на гравюрах Доре в серии «Лондон», теперь предстало перед ним, особенно когда школа перевелась из Ремсгейта в лондонское предместье Айлворт.

Воспитанники жили скучно и скудно. Ван Гог по мере сил занимался с ними французским языком, арифметикой. Пытался привить любовь к чистоте. Оптимизма эта жизнь не внушала: «Еда и питье – вот и вся их радость». Когда у хозяина школы мистера Стоукса бывало плохое настроение и он находил, что мальчики слишком шумят, их лишали вечернего чая и хлеба.

Постепенно Винсент пришел к мысли стать «тружеником во Христе» и проповедовать Евангелие беднякам, нести им духовный свет, зажечь луч утешения и надежды, что, как он считал, было им необходимо.

Не откладывая дело в долгий ящик, он начал искать место, как он писал: «среднее между пастором и миссионером, в предместьях Лондона и среди рабочих». Несколько раз обращался с письмами к влиятельным духовным лицам. Ему объясняли, что по правилам, это невозможно, пока ему не исполнится 25 лет. Тогда он перевелся из школы мистера Стоукса в школу методистского пастора Т. Слэйда Джонса в Айслуорте. Горя желанием нести тот самый духовный свет, Винсент попросил преподобного Джонса предоставить ему больше обязанностей, связанных с религиозной деятельностью. Теперь он не только воспитатель, но и помощник проповедника. Ему разрешили читать молебны прихожанам церкви Тернхам Грин. Иногда его посылали собирать плату с родителей – злостных неплательщиков. Это было не очень удачное поручение – как правило, у Винсента не хватало духу потребовать с неимущих бедолаг долги, и он возвращался практически ни с чем. Тем не менее, пастор Джонс симпатизировал молодому человеку и в октябре 1876 года доверил ему самому составить и произнести проповедь. Ван Гог с увлечением трудился над ней. Темой был выбран текст из 118 псалма: «Странник я на земле…» Он развил эту мысль: «Сбереги меня, Господи, ибо моя лодка мала, а твое море так велико! Сердце человека подобно морю: у него есть свои приливы и отливы, свои бури, свои бездны. У него есть и свои жемчуга. И то сердце, которое ищет Бога, которое стремится жить в Боге, больше других подвержено бурям». Проповедь получилась длинная. Он читал ее по-английски. В заключение Винсент

рассказал притчу о путнике, бредущем в гору по дороге, которой не видно конца, к цели, которой не видно, но которая есть. Притча вдохновлена двумя небиблейскими источниками: картиной английского художника Ч. Боутона «Путь паломников» (о ней Винсент часто вспоминал) и стихотворением поэтессы Кристианы Россетти (кстати, сестра художника-прерафаэлита).

Мотив выбора дороги вообще важен для Ван Гога – пусть всегда в гору, главное, чтоб была надежда достичь цели. Столь же близка ему тема моря, с его вечно чередующимися бурями, безднами, приливами и отливами.

Конечно, он сразу с гордостью сообщил Тео о своей первой проповеди: «Отныне, куда бы я ни попал, я буду проповедовать Евангелие».

Но семья не так представляла будущее своего Винсента. Когда в 1876 году он, как обычно, приехал к родителям на Рождество (уже в Эттен), на семейном совете было решено, что Винсент попытается продолжить карьеру продавца – на этот раз в книжном магазине в Дордрехте, которым владел связанный с семейством Ван Гогов давними деловыми и дружескими связями Братт. Молодой человек не слишком упирался – он соскучился по Голландии и не прочь был оказаться поближе к семье. Работу воспринял как временную – этап на пути к будущему проповедничеству. На рабочем месте почти все время стоял за стойкой и читал книги (главным образом Библию), переводил ее тексты на английский, французский и немецкий, иногда рисовал. Через два месяца Винсент снова заговорил о желании быть проповедником – хочет, мол, продолжить дело отца и деда.

Хотя Теодор Ван Гог хотел бы, чтобы его старший сын стал преуспевающим, как сейчас говорят, бизнесменом, но, тем не менее, вместе с матерью поддержал Винсента в этом благородном стремлении. Единственно, на чем они пока не сошлись – какой именно род деятельности избрать. Отец хотел видеть сына дипломированным теологом где-нибудь на столичной кафедре, а не бродячим проповедником, поскольку на собственном опыте убедился, каково быть сельским священником. Сын же рвался к беднякам. Но опять (и это уже в последний раз) Винсент послушался отца и стал готовиться к поступлению на теологический факультет Амстердамского университета. В то время необходимо было пройти двухгодичную подготовку, потом предстояло еще шесть лет учебы. Разумеется, на все это нужны были деньги и немалые. На помощь пришли родственники. Дядя Иоханн Ван Гог, директор амстердамских верфей, предоставил жилье в своем доме и питание. Дядя Стриккер, пастор, женатый на сестре матери Винсента, согласился руководить подготовкой

племянника и платить учителям. Молодой человек, чувствуя, скольким обязан семье, хотел, чтобы все это поскорей закончилось и он смог оправдать возлагаемые на него надежды. В 1877 году Винсент переехал в Амстердам и, поселившись у дяди Яна, принялся зубрить латынь, греческий, историю, математику.

Сначала он с рвением взялся за учебу, готов был заниматься круглые сутки. Дядя запретил работать по ночам, но Винсент все равно не гасил свет до полуночи, обдумывая планы на следующий день. Из окна, у которого он корпел над книгами, открывался вид на верфи, вдали виднелся лес мачт, тополиная аллея вела к складу. Каждый день Винсент наблюдал из окна, как дядя Ян, поднимаясь рано утром, делает обходы, рабочие направляются на работу и возвращаются с работы, и, опуская голову к книгам, продолжал зубрить. Его уроками, кроме пастора Стриккера, руководил молодой (почти ровесник Винсента), но высокообразованный раввин Мендес да Коста.

Через некоторое время в письмах к Тео появились нотки нетерпения и раздражения: «Старина, занятия скучны… Но нужно проявлять упорство», «Уроки греческого в сердце еврейского квартала Амстердама, жарким летним полднем, в предвидении висящих над головой трудных экзаменов… куда более душны, чем поля Брабанта, которые сейчас, должно быть, прекрасны». «Иногда спрашиваешь себя: Где я? Что я делаю? Куда я иду? И ощущаешь головокружение».

Большинство биографов Винсента утверждают, что ему плохо давались науки. В их оправдание стоит сказать, что так считал и репетитор Ван Гога Мендес. Но согласитесь – это странно: человек, свободно владевший тремя языками, не считая родного, всегда отличавшийся усидчивостью, успевший прочитать массу книг французских, английских, немецких и даже американских авторов, проштудировавший труды Тэна, Прудона, Гизо, не смог осилить обычной университетской премудрости. Дело, пожалуй, все-таки в том, что Винсент воспринимал изучение наук и искусств как путь становления универсальной духовной личности, ему хотелось получать знания, которые можно применить в жизни. А вот академические сухие знания раздражали, зубрежка мертвых языков была тягостна.

Тем не менее, если бы он захотел проявить упорство (как раз это он умел как никто другой), то так бы и сделал. Но у него уже пропало желание поступать в университет. И теперь возникла проблема: как избежать теологии, никого не обидев, не показаться неблагодарным, ведь столько людей возлагают на него надежды, вложено столько сил, да и денег. И душевная деликатность подсказала ему выход – он предпочел показаться

тупым. Лет через пять он написал: «Я считал тогда, что они слишком поторопились осуществлять этот проект, а я соглашаться на него; к счастью, он не был доведен до цели – я сам, добровольно, подготовил свою неудачу и устроил так, чтобы стыд за нее обрушился только на меня одного и ни на кого больше. Ты должен понять, что я… вполне мог одолеть эту несчастную латынь и прочее, но я заявил, что отступаю перед трудностями. Это было ни чем иным, как уловкой: я в тот момент предпочитал не говорить моим покровителям, что считаю ун-т, вернее факультет теологии, непристойным притоном, рассадником фарисейства».

Но это он сказал позже. А в 1878 году благовоспитанность еще не позволяла ему употреблять такие резкие выражения.

Интересно наблюдать, как в его письмах постепенно уменьшается количество библейских цитат, вытесняясь советами читать Мишле и других авторов, далеких от богословия. Теперь Библия разжалована из книги для души в учебник. Но это не значит, что Ван Гог отказался от идеи стать проповедником. У него сложился свой взгляд на миссионерство.

В течение пятнадцати месяцев Винсент с успехом доказывал полное «отсутствие способностей», и приведя в качестве довода против продолжения занятий денежные затруднения семьи, отказался от дальнейших занятий и с согласия отца отправился в Бельгию. Там в городе Лакене располагалась Брюссельская миссионерская школа. Срок обучения в ней всего 3 года, не требовалось знание древних языков, а к практической деятельности разрешали приступать уже через 3 месяца (параллельно с дальнейшими занятиями). Как раз три месяца Винсент там и пробыл, не нашел общего языка с товарищами и руководителем школы – пастором Бокма и решил немедленно перейти к практике.

В окрестностях Брюсселя, где располагалась школа, было множество угольных шахт. Жизнь горняков проходила, можно сказать, перед его глазами. Именно им Винсент и решил нести луч надежды. Ему казалось, что работающие во тьме больше восприимчивы к свету и, следовательно, более чутки к истинам Евангелия. Порывшись в географическом справочнике, он нашел сведения о центре добычи угля на юге Бельгии – Боринаже и решил, что это самое подходящее место.

Обо всем этом он, по уже устоявшейся привычке, написал Тео и приложил к письму рисунок шахтерской столовой, вернее кабачка «На шахте». В этих черных энергичных линиях, контрастах неба в освещенных окнах, несущих зловещее, таинственное настроение, уже чувствуется настоящий Ван Гог. До

этого рисунки Винсента (например «Ландшафт с маленьким мостом», 1876) делались легким неуверенным карандашным штрихом, с мягкой растушевкой в стиле Коро. Постепенно линии становятся более резкими и отчетливыми (как в «Виде Эттена», 1878), но рисунок еще не эмоционален, а как бы констатирует – вот дом, река или церковь. В «Шахтерской столовой» же уже явственно виден всплеск эмоций, которые передаются зрителю. Несмотря на то, что зарисовка удачная, создается такое ощущение, что Винсент чувствует неловкость за свое желание рисовать: «Мне очень хочется попробовать делать беглые наброски то с одного, то с другого из бесчисленных предметов, которые встречаю на своем пути, но поскольку это, возможно, отвлечет меня от моей настоящей работы, мне лучше и не начинать…» Винсент объясняет, что набросал «Шахтерскую столовую» непроизвольно, поскольку шахтеры – совсем особая порода людей. Сообщает, что вообще-то сейчас он работает над проповедью о бесплодной смоковнице. Интересно, почему молодой человек выбрал именно эту тему? Не чувствовал ли он себя такой смоковницей, которая никак не может дать плодов? Похоже, пытаясь найти себя, Винсент сделал последнюю ставку на проповедничество, не подозревая, что его настоящее дело – живопись.

Несмотря на прошение, церковное начальство в Брюсселе не соглашалось предоставить Ван Гогу место в Боринаже. Тогда поздней осенью 1878 года он отправился туда без всякого разрешения. Винсент поселился в местечке Патюраж, сняв угол у местного разносчика, вместо платы давая уроки его детям. Наконец он занялся тем, чего ему давно хотелось – читал Библию углекопам, навещал больных, поднимал дух обездоленных. В январе 1879 года церковное руководство сдалось, и ему наконец разрешили занять место проповедника в шахтерском поселке Малый Вам.

Начался период, который очень сильно повлиял на впечатлительного Винсента Ван Гога и изменил его жизнь.

Новое место работы выглядело, как преддверие ада. Мрачные равнины в дыму, высокие трубы и черные пирамиды терриконов, крошечные хижины шахтеров, искривленные, закопченные деревья, колючий кустарник. Днем все улицы пустели – жизнь перемещалась под землю. «Выглядит, как страница Евангелия… лощины выглядят точь-в-точь как дорога на гравюре Дюрера "Рыцарь и смерть"». Черные фигуры мужчин, женщин и подростков, бредущих по заснеженной равнине, произвели на Винсента такое сильное впечатление, что он их неоднократно рисовал.

Чтобы понять своих прихожан, молодой человек даже сам спустился под землю. Побывал в забоях, видел худых детей на погрузке угля, рано состарившихся изможденных женщин, слепых кляч, таскающих вагонетки. Жизнь людей из бездны становилась ему ближе и понятнее. Их нужды он воспринимал как свои. Винсент писал брату: «Им свойственны инстинктивное недоверие и застарелая глубокая ненависть к каждому, кто пробует смотреть на них свысока. С шахтерами надо быть шахтером».

Его положение в шахтерской среде – положение поучающего молодого здорового человека – начало его коробить. Щепетильная натура Винсента восставала, в нем росло чувство стыда и неловкости. Как оказалось, бедняки вовсе не рвались припасть к источнику благочестивых истин, гораздо больше им нужны обычные лекарства и еда. Рассуждения на библейские темы окончательно исчезали из писем Ван Гога. О себе он говорил ненамного больше, и очень жалел, что не изучал в свое время медицину.

Его альтруизм превосходил все разумные пределы. Он раздавал нуждающимся собственные вещи, сидел с больными – и все это не из религиозного фанатизма, а просто потому, что иначе не мог. В шахтерской среде «пастора Винсента» помнили еще очень долго. Когда в 1913 году Луи Пастер посетил Боринаж, он собрал множество сведений о Винсенте Ван Гоге. Ему рассказали о том, как он спас от смерти шахтера, получившего тяжелые ожоги, приютил одинокого старика, помогал матерям присматривать за детьми, пренебрегая собственными удобствами. Отношение Винсента к собственному быту и здоровью настолько встревожило булочницу Дени, у которой он снимал комнату, что она не выдержала и написала его родным.

В это время Винсент не мог думать о себе. Быт жителей Боринажа поразил его. 1879 год оказался для этих краев просто катастрофическим. На шахтах произошло три взрыва, которые унесли множество человеческих жизней, разразилась эпидемия тифа и лихорадки, в некоторых домах некому было приготовить еду – все поголовно болели.

Серия катастроф вылилась в бурное возмущение и массовую забастовку – горняки требовали гарантий безопасности труда. Масштабы волнений были настолько велики, что правительство мобилизовало жандармов и даже вызвало несколько армейских частей. На церковников возложили задачу утихомирить рабочих. Шахтеры же отказались следовать советам пастырей и заявили: «Мы послушаемся только нашего пастора Винсента».

Ван Гог старался удержать горняков от кровопролития, но поскольку считал их требования справедливыми, то сам оказался

в конфронтации с администрацией и собственным начальством.

Дело кончилось тем, что его отстранили от должности проповедника. Учитывая, что он уже успел наступить на мозоль некоторым собратьям по ремеслу, уличая то одного, то другого пастора в академизме, в том, что ни их жизнь, ни их проповеди не соответствуют истинному духу Евангелия, становится понятно, что такой исход был неизбежен. Правда, официальная причина, выдвинутая синодальным комитетом евангелической церкви, была вполне благообразной и невинной: «Отсутствие красноречия». Это не соответствовало истине просто потому, что Винсент в последнее время вообще не читал проповедей, у него не было времени их читать, а у его паствы не было времени слушать.

Хотя документ об увольнении был подписан 1 октября, фактически он был отстранен от должности в августе 1879 года. Но Ван Гог не уехал из Боринажа, а просто переселился из Вама в поселок Кем. Он исходил всю Бельгию. Ходил и в Брюссель, где как-то раздобыл рисовальные принадлежности. В этот переломный момент, когда Винсент понял, что его надежде стать проповедником не суждено сбыться, он стал рисовать еще упорнее – углекопов, возвращающихся с работы; женщин, таскающих корзины с углем, прокопченные деревья, стариков, снова углекопов… Когда Ван Гог был в Брюсселе, он показал свои рисунки пастору Питерсену, который в свободное время тоже занимался живописно. Винсенту очень хотелось, чтобы их посмотрел и Тео.

В октябре Тео сумел вырваться с работы и навестить брата в Кеме. Разговор получился довольно тяжелым, и речь шла не столько о рисовании, сколько о бесперспективности нынешнего положения старшего брата. Судя по последующим письмам Винсента, Тео уговаривал его заняться хоть чем-то, способным дать средства к существованию, – стать литографом, счетоводом, на худой конец булочником. Нельзя же быть вечным иждивенцем. Он высказывал не столько свою точку зрения, сколько родителей и дяди. Впервые Винсент слышал от Тео упреки. Сам Тео в это время успешно становился на ноги, его работой в Париже были довольны и родители и хозяева.

В письме от 15 октября 1879 года Винсент расставляет точки над «i»: поблагодарив Тео за приезд, высказывает надежду, что они не станут чужими, но четко дает понять, что последовать советам не может. Он признает, что потерпел фиаско, но становиться чем-то вроде булочника не желает, поскольку считает это «лекарством, которое хуже болезни». Возвращаться к родителям в Эттен он тоже не хочет: «трудная и мучительная

жизнь, которую я веду в этом бедном краю, в этом некультурном окружении, кажется мне желанной и привлекательной». Сравнивая ее со временем, проведенным в Амстердаме, он отдает предпочтение нынешним трудностям и называет период учебы худшим временем в его жизни. Пастором он быть передумал, «поскольку мои намерения получили ледяной душ и теперь я смотрю на вещи с иной точки зрения». В письмах нет никаких планов на будущее, ничего не говорится о занятиях искусством. Но есть надежда – «все может измениться к лучшему»… После этого письма наступил девятимесячный перерыв.

Винсент остался в Боринаже без всяких средств к существованию. Наступила суровая зима. Не раз ему приходилось ночевать под открытым небом. Изредка домашние подкидывали небольшие суммы денег. Он совсем забросил рисование – рядом ни одного художника, искусство далеко. Близко только бедность и горе.

Служителям церкви Винсент вообще перестал верить, считая их равнодушными чиновниками от Бога. Глубоко религиозный Винсент Ван Гог стал противником религиозного сословия. Обычно толерантный, деликатный и незлопамятный, он становился нетерпимым и резким, когда дело касалось служителей церкви. Самыми бранными словами в его лексиконе становятся «фарисейство», «иезуитизм», «мистицизм».

Максималисту Винсенту было больно сознавать, что один из самых близких ему людей – родной отец тоже принадлежит к племени «фарисеев». Былое благоговение исчезло, и разочарованный Винсент увидел ограниченность и тщеславность рядового человека. Теперь он не мог простить отцу даже тех обычных человеческих слабостей, которые прощал другим. Он любил Па и Ма, но знал, что взаимопонимания между ними не будет. Сердечным другом оставался только Тео. А теперь Винсенту казалось, что и Тео отвернулся от него.

Кое-как он пережил зиму. С приходом весны возобновились его пешие скитания. Как-то Винсент даже совершил далекий поход из Боринажа во французскую провинцию Па-де-Кале, в местечко Курьер, с 10 франками в кармане. В Курьере жил Жюль Бретон, которого Винсент почитал как художника. Ван Гог ночевал то в стогу, то в брошенной телеге у дороги, выменивал свои рисунки на хлеб, тщетно пытался наняться на поденную работу. А попав в Курьер, постоял на улице перед мастерской Бретона, которая показалась ему негостеприимной, не решился зайти и отправился в обратный путь.

Как ни странно, этот поход взбодрил его. Путешествуя, он постоянно приглядывался к прохожим и думал, что сумеет когда-

нибудь «так нарисовать эти еще неизвестные или почти неизвестные типы, чтобы все познакомились с ними… Именно в этой крайней нищете я почувствовал, как возвращается ко мне былая энергия, и сказал себе: «Что бы ни было, я еще поднимусь, я опять возьмусь за карандаш, который бросил в минуту глубокого отчаяния, и снова начну рисовать». Он взялся. И карандаш становился все послушнее.

Через некоторое время Винсент заехал в Эттен, недолго погостил и, несмотря на уговоры отца остаться, снова вернулся в Боринаж. В Эттене отец передал ему 50 франков от Тео. У Винсента словно гора с плеч свалилась. Он тут же возобновил переписку с младшим братом. Первое после долгого перерыва письмо начинается холодноватым, слегка ироничным приветствием, но постепенно выливается в исповедь и заканчивается постоянно цитируемым знаменитым пассажем о птице в клетке: «Птица в клетке отлично понимает весной, что происходит нечто такое, для чего она нужна; она отлично чувствует, что нужно что-то делать, но не может этого сделать и не представляет себе, что же именно надо делать. Сначала ей ничего не удается вспомнить, затем у нее рождаются какие-то смутные представления, она говорит себе: «Другие вьют гнезда, зачинают птенцов и высиживают яйца», и вот она уже бьется головой о прутья клетки. Но клетка не поддается, а птица сходит с ума от боли».

Винсент, наконец, осознает, что на самом деле у него никогда не было выбора – для него существует только один окончательный и единственно возможный путь вверх. Он понимает, что миссионерство – его призвание, а художественное творчество – его дар, свойство натуры.

И если кому-то талант открывается легко, то Винсенту пришлось добывать его из недр горной породы, развивать ежечасным трудом. Ему не дана была от рождения волшебная легкость в понимании сочетания форм и красок, как, например, Пикассо. Но что было действительно дано Винсенту изначально – это его уникальная впечатлительность, эмоциональность, постоянное стремление откликнуться. Пристрастия Ван Гога – это море и рыбаки, поля и крестьяне, шахты и углекопы. Он занялся живописью не от отчаяния, а потому что любил все это. Это была своеобразная форма миссионерства – ему хотелось заставить звучать голос «человека из бездны».

В августовском письме 1880 года он пишет только о рисунках, посылает наброски, просит прислать пособия или гравюры. Винсент написал письмо и Терстеху с просьбой прислать альбом «Упражнения углем» Барга. А получив его,

проштудировал от корки до корки. Ван Гога никак нельзя назвать стихийным самоучкой. Он все время ставил себе четкие задачи – «во-первых», «во-вторых» – и добивался поставленной цели. «Я хочу этой зимой приобрести небольшой капитал анатомических познаний». И старательно приобретал.

Для начала Ван Гог решил «стать хозяином своего карандаша». Два года он упорно воздерживается от использования красок. Посылал свои опусы брату и каждый раз с надеждой спрашивал: движется он вперед или нет? Винсент трудился как крестьянин в поле или забойщик в шахте.

Первые месяцы ученичества он по-прежнему жил в Кеме, занимая тесную комнатушку с маленьким оконцем в доме шахтера Декрюка. Кроме него, в этой комнате размещались и хозяйские дети. Наконец наступил момент, когда Винсент понял, что без общения с искусством он дальше не продвинется. И осенью 1880 года, сунув в узелок с пожитками «Упражнения углем», он отправился в Брюссель, намереваясь когда-нибудь вернуться в Боринаж.

С этого момента Тео начал систематически снабжать его деньгами. Винсент осознавал, что богатым он никогда не станет, но был уверен, что рано или поздно сумеет заработать на заказах «свои 100 франков в месяц», которые позволят ему вернуть долг, и уверял брата, что тот не раскается. Увы, даже спустя десять лет сто франков в месяц оставались не более чем иллюзией.

Попав в Брюссель, Винсент словно помолодел – стал энергичным и напористым. Первым делом он обращается к директору Брюссельского отделения «Гупиль» М. Шмидту с просьбой помочь завязать отношения с художниками и вообще устроиться. Снимает небольшую комнату. Тео помогает ему познакомиться с молодым голландским художником Ван Раппардом, который на ближайшие пять лет стал его другом и разрешил работать в его мастерской. За скромную плату Винсент нанял натурщиков – стариков, мальчишек. Делал зарисовки прямо на улицах – торговок с лотками, сборщиков мусора, заново перерабатывал рисунки, сделанные в Боринаже. Те композиции из жизни шахтеров, которые дошли до нас, сделаны именно в Брюсселе, а старые Винсент уничтожил собственными руками.

Весной 1881 года художник отправился к родителям в Эттен («там есть что рисовать») и гостил там до конца года: рисовал, упражнялся в штудиях. Время от времени он приезжал в Гаагу, чтобы походить по выставкам, заглянуть в мастерские знакомых художников. В Гааге в это время жил известный художник Антон Мауве, который знал Винсента чуть ли ни с детства – в 1874 году он женился на Иетт Карбентус, двоюродной сестре Винсента.

Художники быстро нашли общий язык. Антон стал наставником Винсента. Его заинтересовали рисунки Ван Гога, что очень обрадовало и ободрило последнего. Дав начинающему художнику несколько советов, Мауве надолго завоевал его признательность и доверие. В новом друге Винсенту нравилось буквально все – как тот держится, веселится в кругу друзей, передразнивает проповедников…

Он жалел, что редко видится с Мауве. Зато художник каждый день встречал дочь дяди пастора Стриккера, который когда-то руководил его занятиями, кузину Кэтрин Фосс. Кее приехала погостить в деревню к родителям Винсента. Когда он жил в Амстердаме, Кэтрин была замужем, и ему очень импонировала ее семейная жизнь: «В понедельник я провел вечер с Фоссом и Кее; они очень любят друг друга… Когда видишь их так, сидящих вместе, при уютном свете лампы, в комнате рядом со спальней их сына, который время от времени просыпается, чтобы что-нибудь попросить у своей мамы, это идиллическая картина».

За четыре года, что прошли с момента их встречи, муж Кее умер, а сыну уже исполнилось 5 лет. Винсент много времени проводил с ней и мальчиком, гулял с ними по окрестностям. Ореол вдовства и отпечаток пережитого горя всегда притягивали Винсента. И он страстно влюбился: для него теперь существовала только она и никто другой. Не долго думая, Винсент сделал предложение и услышал ответ: «Никогда в жизни» и сентенцию, что прошлое и будущее для нее неразделимы.

Но теперь он был уже не тот, что прежде, и не отступал так быстро. Винсенту казалось, что он может сдвинуть горы. Он решил, что Кее просто «пребывает в состоянии покорности судьбе». Мол, на нее влияет мнение окружающих и «иезуитство пасторов». «Я видел, что она всегда погружена в прошлое и самоотверженно хоронит себя в нем. Я попытаюсь пробудить в ней нечто новое, что завоюет право на свое место». Надо только дать возможность Кее привыкнуть к нему.

Но она не захотела дать такую возможность, быстро собралась и уехала в Амстердам. Винсент засыпал ее письмами, не получая в ответ ни единого слова. Тогда он поехал в Амстердам. Три дня подряд Ван Гог ходил в дом пастора Стриккера, где ему терпеливо сообщали, что Кее нет дома. Ее родители повторяли, что Винсент неприятен их дочери и что его настойчивость неуместна. Он не верил и требовал, чтобы она лично сказала ему это. В конце концов, он взял горящую свечку и заявил, что будет держать ладонь над пламенем, пока она не выйдет. Они потушили огонь и сказали: «Ты не увидишь ее». Наконец влюбленный понял, что не в родителях дело, Кее

действительно не желает даже выслушать его.

Через некоторое время он собрался с силами и написал Тео: «Я ощутил, что любовь умерла во мне и ее место заняла пустота… но и после смерти воскресают из мертвых».

По пути из Амстердама домой Ван Гог заехал в Гаагу к Мауве. Тот пообещал Винсенту «посвятить его в тайны палитры», и художник рьяно принялся за дело.

Родители, которые сначала не возражали против поездки в Амстердам, если Винсент сделает это как бы «без их ведома» (брак с Кее был неплохой партией для беспутного сына), теперь были недовольны. По их мнению, навязчивость сына могла испортить отношения между родственниками. Но Винсент не собирался становиться на их точку зрения. Отец стал раздражать его. Особенно Винсента бесила узость воззрений его родных. Например, отец упорно не хотел читать рекомендуемых сыном книг, а когда все-таки прочел Гете, то увидел в книге лишь «роковые последствия постыдной любви». От такого зашоренного человека, Винсент не хотел выслушивать никаких увещеваний и поучений. Теперь он не позволял посягаться на свою независимость.

В такой ситуации разрыв был просто неминуем. И он не заставил себя долго ждать. На Рождество Винсент отказался идти в церковь. Произошла ссора. Отец в сердцах велел сыну убираться из дому. Тот с готовностью хлопнул дверью.

Как только Тео узнал о ссоре, он тут же написал, что невелика доблесть набрасываться на любящих его пожилых людей только из-за того, что они живут в деревне и «не имели случая узнать современную действительность». «Когда-нибудь ты жестоко раскаешься в своей резкости. Сейчас ты увлекся Мауве, и, по твоей привычке все преувеличивать, всякий, кто на него не похож, тебе не нравится».

Винсент оправдывался, что не набрасывался на отца, а просто сказал: «К черту!» К тому же все равно он собирался уйти и снять мастерскую в Гааге. Разница только в том, что теперь ему придется и летом оставаться в городе, тогда как раньше он планировал летом рисовать в Эттене «брабантские типы».

Но, несмотря на ссору, к Новому году он все же послал письмо с поздравлениями и высказывал надежду, что они больше не будут ссориться. Извинений домашние, правда, так от него и не дождались.

И хотя родители действительно не понимали Винсента, они искренне любили его и многое прощали. У супругов Ван Гог были очень традиционные воззрения, а Винсент упорно ломал все рамки. В его характере доброта и отзывчивость уживались со

вспышками «ребячливой жестокости», а прозорливость соседствовала с внезапной слепотой. Он сам говорил о себе, что «слишком восприимчив, как физически, так и нравственно. Нервозность моя развилась именно в те годы, когда мне жилось особенно скверно». К счастью, его приступы никогда не выходили за пределы обычной эмоциональности. Ссора с отцом – скорее исключение. Она длилась полгода и закончилась хотя и не слишком прочным, но миром.

Винсенту давно хотелось начать самостоятельную жизнь в Гааге. И когда его желание осуществилось, он принялся вить гнездышко – устраивать собственную мастерскую.

100—150 франков, которые художник ежемесячно получал от Тео (это примерно равнялось окладу среднего служащего), Винсент уже воспринимал как должное и даже требовательно напоминал, когда деньги задерживались. Он совершенно искренне был уверен, что скоро начнет зарабатывать живописью и все вернет брату. В этом убеждении его поддерживал Антон Мауве. Мауве учил Винсента обращаться с углем и мелом, работать кистью с растушевкой, ставил перед ним всевозможные натюрморты, посоветовал заняться акварелью. Наставник явно не представлял, в каком направлении на самом деле движется его ученик. Душа Винсента требовала мощных и зримых «больших линий» и черно-белых контрастов, а вовсе не мягких размытых тонов.

У него сложились хорошие отношения с другими гаагскими художниками. Некоторые хвалили его работы. А Вейсенбрух, которого за язвительность товарищи прозвали «меч беспощадный», даже сказал: «он рисует чертовски здорово, я бы сам не отказался работать по его этюдам».

Зато глава салона Терстех, к которому Винсент всегда относился с большим уважением (он даже советовался с ним по поводу первой любви) – отнесся к творчеству племянника крайне прохладно, а от него зависел коммерческий успех, то есть возможность добыть средства к существованию. Возможно, тетрадки с неумелыми рисунками, которые Винсент посылал Бетси, мешали ему поверить в будущее художника. На правах старого друга дома он бесцеремонно требовал образумиться и начать зарабатывать деньги каким-нибудь стоящим делом. Говорил Винсенту в лицо, что у него все равно ничего не получится и что поздно в этом возрасте становиться художником. В той или иной форме это говорили многие. Но услышать это из уст Терстеха было особенно больно. Теперь их отношения усложнились. Винсент стал воспринимать Терстеха как врага, который хочет ему помешать. В первую очередь именно Терстеху

Ван Гог страстно желал доказать, что тот ошибся и что он настоящий художник.

И Винсент старательно учится. В то время Антон Мауве со своей «Пульхри студио» был одним из самых признанных мэтров в Гааге. Но новичок Винсент никак не становился примерным учеником. Он слушался Мауве лишь до тех пор, пока это отвечало его внутренним потребностям, было ему близко. Но едва художнику пытались навязать что-то чуждое его натуре, в нем просыпалось лютое упрямство. Он не мог, например, часами день за днем выписывать мертвые гипсовые пособия – руки, ноги, профили, фасы, опять руки… Придя домой, Винсент разбил все гипсы – он будет рисовать их, только если в мире не останется живых людей с руками и ногами. Для Ван Гога разногласие по поводу гипсов было обычным творческим спором. Но самолюбие мэтра было уязвлено. Как начинающий дилетант посмел проявить индивидуальность! Мауве прислал Ван Гогу записку, сообщая, что занят большим заказом и в течение месяца не сможет заниматься с ним. Наивный Винсент поверил. Несколько раз заходил в гости, его не принимали, говорили, что мэтр болен. Ван Гог долго не мог поверить, что от него отреклись. Даже подозревал, что его новоявленный (точнее, воображаемый) враг Терстех что-то наговорил Антону. Винсент даже не подозревал, что является настоящей причиной охлаждения. Он переживал почти так же, как в случае с Кее.

Однажды растерянный и обиженный Ван Гог брел по улице и увидел женщину, которая предлагала себя прохожим. Проститутка явно была больна, да к тому же в положении. Она показалась ему сестрой по несчастью – с ней жизнь обошлась еще круче, чем с ним. Он нанял ее в натурщицы. У Христины, оказалось, была дочка, что еще больше тронуло сердце Винсента. Он помогал женщине, чем мог, а после родов взял ее вместе с дочкой и родившимся мальчиком к себе домой. Так у него появилась странная, но семья.

«Мы с ней двое несчастных, которые держатся друг за друга и вместе несут свое бремя… И тут я почувствовал, что, несмотря на пережитое мной разочарование, я все-таки кому-то нужен, и это вновь привело меня в себя и вернуло к жизни… Она была одинока и заброшена, как старая тряпка, я подобрал ее, отдал ей всю любовь, нежность и заботу, на которые был способен… я всегда испытывал и буду испытывать потребность любить какое-нибудь существо; преимущественно – сам не знаю почему – существо несчастное, покинутое или одинокое». Конечно, это была не страсть, которую он испытывал к Кее, это была любовь к обделенному судьбой человеку, к человеку, нуждающемуся в

такой любви. Это было не совсем удачное воплощение идиллического образа семьи.

Не стоит считать Ван Гога мечтателем, витающим в облаках. Хотя Винсент встретил Христину в конце января 1882 года, жить с ней он стал не сразу. До мая даже не писал о ней Тео. Но слухи уже поползли. И конечно, малоприятные. Знакомые стали сторониться Винсента. Когда весной он в очередной раз попытался помириться с Мауве, тот прямо отказался даже видеться с ним, передав: «У нас разные характеры».

Родители хотя и не сразу, но тоже узнали об этой выходке сына. Встревоженный пастор Ван Гог стал говорить об учреждении опеки над старшим сыном по причине его явной невменяемости. Тео сообщил брату об этой идее отца в июне 1882 года. Винсента это не слишком напугало. Он был достаточно образован, чтобы понимать – учредить опеку не так-то легко. И даже не слишком обиделся, потому что понимал, что с точки зрения такой благочестивой семьи его поступок, конечно, попахивает легким безумием. В письме к Тео Винсент высказал следующее: жаль, мол, что у него нет отчего дома и семьи, как ему хотелось, чтобы отец проявил немного понимания и терпимости, но в его семье все раздувают до крайности и спешат осудить, не вдаваясь в подробности.

Тео в очередной раз попытался примирить враждующие стороны. Из письма брата он знал подробности и смог представить родителям историю с Христиной как подвиг жалости и великодушия, что соответствовало истине. Пастор Ван Гог не зря пользовался уважением в округе – его проповеди, если и не отличались большим красноречием, но шли от души – и он первый сделал шаг к примирению. А когда Винсент заболел (ирония судьбы – неприятной болезнью его наградила любимая женщина) и попал в больницу, родители немедленно собрали ему посылку. Винсент был тронут до глубины души. Распри были забыты, о ссоре больше никто не вспоминал.

А вот Тео не одобрял поведение брата. Он любил Винсента, но не Христину. Младший брат не скрывал, что считает ее интриганкой, способной обмануть доверчивого Винсента, утверждал, что рано или поздно она окажется «ядром на ноге каторжника». Между прочим, не надо забывать, что теперь на деньги Тео должна была жить целая семья. Тео деликатно не стал об этом напоминать, но очень просил, чтобы Винсент хотя бы не спешил с заключением брака.

Наверное, в глубине души Винсент признавал его правоту, потому что быстро согласился на компромисс – повременить с бракосочетанием, пока не станет независимым, хотя до этого он

готов был жениться немедленно. Надо помнить, что для Винсента важны были не только деньги Тео, но и его одобрение. Он расписывал, как Христина помогает ему, выступая в качестве модели, говорил о ее привязанности к нему. Рисовал умилительный образ любящей матери, склоненной над колыбелью. Это был первый и последний раз, когда он жил почти нормальной семейной жизнью…

В этот период ему решил нанести визит Терстех. «Что означают эта женщина и этот ребенок? С ума ты сошел, что ли?» Его посещение не только не образумило, но и вызвало раздражение – кто же любит развенчивание иллюзий? Приезжал, чтобы убедиться собственными глазами, и Тео. Он был более деликатен, но во мнении о Христине только укрепился. В их письмах по обоюдной договоренности исчезли упоминания об этой женщине. Винсент только иногда с умилением писал о малыше.

Но по иронии судьбы, с Тео вскоре произошла похожая история. В Париже, где он работал, Тео встретил одинокую больную молодую женщину по имени Мари. Он тоже начал о ней заботиться и раздумывать – жениться или нет. В его случае обошлось без особых сплетен. До поры до времени о существовании Мари знал только брат. Наконец Тео решился попросить совета у родителей. Те, разумеется, не одобрили эту идею. Брак остался неофициальным и существовал, похоже, очень недолго.

Когда Винсент узнал о Мари, он вновь стал писать Тео о Христине. К этому моменту налет романтики окончательно исчез. Христина была ленива, неопрятна, тяготилась бедностью. Жили они очень скромно. Ведь Винсент по-прежнему ничего не зарабатывал, и 100 франков, которые присылал Тео, надо было делить на всю семью. Поэтому в его письмах не только высказывается заочное нежное сочувствие к Мари, но советы брату хорошенько проверить свои чувства, прежде чем жениться. И трогательные сентенции о том, что не стоит бросать вызов обществу, если можно этого избежать.

В этой ситуации Тео было не так трудно с точки зрения общественной морали, как Винсенту, поскольку он жил в Париже. Живи Винсент в среде парижской богемы, он, возможно, был бы более счастлив. Но в Гааге верх держала чопорная мораль, диктующая общепринятые правила добропорядочных отношений. Ван Гог практически ни с кем не общался. С ним поддерживали отношения только несколько таких же, как он, непризнанных художников – Ван дер Вееле, Брейтнер, Де Бок. А остальные обходили десятой дорогой. Его влиятельные родственники – дядя

Кор и дядя Сент – старались пореже вспоминать о нем.

И, тем не менее, Ван Гог работал, работал и работал. В те годы ему казалось, что он будет рисовальщиком и графиком, а не живописцем. Правда, в 1882 году Винсент нарисовал несколько довольно удачных картин маслом – красочный и эмоциональный «Лес осенью» и «Берег моря в Схевенингене». Он сам удивился, как неожиданно хорошо у него получилось. «Никто не догадается, что это первые в моей жизни этюды маслом… Когда я пишу, я чувствую, как от работы с цветом у меня появляются чувства, которыми я прежде не обладал, – широта и сила».

Но живописью он не может заняться хотя бы потому, что у него нет денег на краски. А кроме того, Ван Гог видел себя в роли этакого мессии – только на этот раз он хотел нести в народ искусство. У него были планы создать серию, посвященную народной жизни. Ему казалось, что это лучше делать в графике. Он неустанно делал наброски на улицах, на рынках, в порту. На его зарисовках – разгрузка в порту, рабочая столовая, зал вокзала, копка картофеля, сцены из богадельни (рисунки «женщины-сироты» и «мужчины-сироты»), раздача супа в работных домах. Когда он держал в руках карандаш, то забывал о собственных проблемах.

В это время ему очень нравились работы английских художников: Херкомера, Филдса, Холла, сотрудничавших с журналом «Графика». Эта «диккенсовская школа» отвечала душевным порывам Винсента. В течение двух лет жизни в Гааге он собирал и изучал гравюры англичан. Винсент завязал переписку с Ван Раппардом из Утрехта, который тоже хотел посвятить себя изображению народной жизни. Они интенсивно обменивались впечатлениями, репродукциями, эстампами. Хотя катастрофически не хватало денег, Ван Гог купил на книжном аукционе комплект старых номеров «Графики» за первую половину 70-х годов. Правда, они достались ему недорого, поскольку он был единственный, кто ими заинтересовался. Никого, кроме Винсента, не привела в восторг «Лондонская ночлежка», «Ирландские эмигранты», «Забастовка горняков».

Он ценил и некоторых французских графиков: Гаварни, Монье и Домье, но считал их излишне язвительными и сатиричными, в то время как у англичан он находил «благородное серьезное настроение».

По мере изучения этого направления Ван Гог пришел к печальному выводу, что настоящие мастера народного жанра сходят со сцены, а смены не видно. Милле и Домье уже нет на свете, Израэльс стар. Ван Гог жалел, что десять лет назад, когда он был в Лондоне, он занимался теологическим бредом вместо

искусства. А теперь даже любимый журнал «Графика» печатал серию «Типы женской красоты» вместо народных картинок. Винсент понял, что на смену нравственному величию приходит величие материальное. «Сейчас имеет место то, что Золя именует "триумфом посредственности"».

В принципе, он был прав – кризис критического реализма наступил повсеместно. В 80-х годах начало видоизменяться и русское передвижничество Перова и Репина. Жаль, кстати, что Винсент никогда не слышал о русских передвижниках. Скорее всего, ему бы понравились Ярошенко, Маковский, Суриков, Крамской. Ван Гог хотел если не народ приблизить к искусству, то искусство приблизить к народу. Именно поэтому его внимание привлекала дешевизна литографии. Когда он печатал в типографии свой рисунок «Старик из богадельни», какой-то типографский рабочий попросил у Винсента один оттиск. Это событие вдохнуло новые силы в Ван Гога. У него тут же возникла идея организовать группу художников для выпуска большого тиража литографских серий о простых людях и для простых людей. Он готов был тут же начать рисовать первые тридцать листов серии, хотя в приступе вечной скромности сказал, что предпочел бы, чтобы это сделали более талантливые художники, чем он. Ван Гогу уже представлялась утопическая картинка «с целой ордой бедняков, которым моя мастерская могла бы служить надежным пристанищем, где они всегда могли бы обогреться, поесть, выпить и заработать немного денег». К этому стремилось его сердце, но разумом он, конечно, осознавал нереальность этого проекта и с горечью понимал, что художник, стремящийся работать для народа, «нечто вроде часового на забытом посту». Но его утешала мысль, что всякий человек что-то весит на чаше весов.

Идея издания литографической серии, для осуществления которой требовались не только исполнители, но и финансы, конечно не получила продолжения. Но Винсента это не охладило, он был по-своему счастлив, потому что «находил в своей работе нечто такое, чему мог посвятить душу и сердце».

Все последнее время он работал самостоятельно, поскольку после Мауве на роль его учителя больше никто не претендовал.

Почти все время в Гааге он посвящал фигурным композициям. Пейзажи были забыты. В голове Ван Гога теснилось множество идей. Летом 1883 года он решил, что пришло время заняться живописью маслом. Темой первой большой картины он выбрал «Рабочих на торфяных разработках в дюнах». А в перспективе собирался сделать такие же полотна, изображающие тряпичников на свалке, дровосеков в лесу, процессию

деревенских похорон. Причем среди фигур в этой процессии ему хотелось написать своих родителей, идущих рука об руку по осенней буковой роще.

Ему хотелось съездить на зарисовки в Боринаж, он даже написал Раппарду письмо с приглашением поехать вместе с ним, но все деньги до последнего гроша уходили на семью. Чтобы хватало на масляные краски и холсты, Винсент экономил на собственном желудке. И в результате его железное здоровье начало сдавать. Это испугало художника. Ему пришло в голову, что если он заболеет, то не сможет больше писать. У Тео, который пока на здоровье не жаловался, были свои трудности – ведь на его деньги жили шесть человек.

Возможно, Ван Гог, даже отрезвев от семейной жизни, еще долго тянул бы лямку, если бы не осознал, что это грозит главному делу его жизни – его работе. «Ах, если бы я был один. Да, но я должен заботиться об этих беднягах».

К счастью для искусства, Христина сама подтолкнула Винсента к разрыву – ей окончательно надоела бедная жизнь, и мать советовала устроиться в бордель. Она давно подзуживала дочь, утверждая, что Ван Гог рано или поздно ее бросит, да и подобрал лишь для того, чтобы она ему бесплатно позировала.

И как раз в эти дни в одном из писем Тео проскользнула фраза: «Я не могу подать тебе больших надежд на будущее». Винсент встревожился, не зная, как понять эти слова – то ли у Теодора денежные трудности, то ли он перестал верить в брата как в художника? Он по-детски оправдывался в письмах к Тео, что, если его рисунки к «Торфяникам» и суховаты, то это потому, что у него сейчас упадок духа. Уговаривал брата приехать, чтобы поговорить обо всем, что их тревожит. Тот согласился и приехал в августе 1883 года.

В письме, написанном вскоре после этого визита, Ван Гог признавался: «Я пойду на все, чтобы не висеть камнем у тебя на плечах… буду делать все, даже разносить плакаты… останься моим другом, даже если ты больше не можешь оказывать мне денежную поддержку». Винсент просил брата не обижаться, если когда-нибудь в будущем он не удержится и опять будет сетовать на Тео – это, мол, без задней мысли, а чтобы облегчить душу. Эту своеобразную клятву Ван Гог держал до конца жизни. Но и Тео, хотя не давал никакого слова, ни на месяц не лишил его своей помощи. Единственное, на чем он настаивал: с Христиной необходимо расстаться – поскольку это камень на шее творца.

Винсент колебался: иллюзий у него давно не было, но он чувствовал ответственность за детей. И решил дать Христине последний шанс: собираясь уехать из Гааги куда-нибудь в

деревню, предложил ей ехать с ним. Она отказалась ехать, договариваясь о чем-то со своей матерью за его спиной. Тогда они решили на время расстаться. По крайней мере, Ван Гога утешала мысль о том, что благодаря ему и она, и дети здоровы.

В сентябре 1883 года Винсент уехал в степную сельскую местность на севере Голландии – Дренте. Христина с детьми провожала его на вокзал.

В Дренте Ван Гог никого не знал. Он бродил по суровым, полным очарования полям и дорогам. Его окружали тишина и безмерный простор.

Он снова принялся за пейзажи. На его рисунках появились хижины в степи, далекие фигурки крестьян в поле.

Винсент часто и много писал брату – не столько рассказывал о событиях (их было мало), сколько размышлял и вспоминал. На него то и дело накатывала черная меланхолия, особенно когда шли дожди и ему приходилось сидеть на чердаке, где он жил. «Я работал, экономил и все же не избежал долгов; я был верен женщине и все же был вынужден покинуть ее; я ненавидел интриги и все же не завоевал доверия окружающих …Я знаю, что Христина – плохая; что я вправе поступать так, как поступил… и несмотря на все это, у меня сердце переворачивается, когда я вижу такое же жалкое, больное несчастное существо».

От этих мрачных мыслей его спасали одинокие прогулки по полям, могучие аккорды закатов над равниной. Его описания природы в письмах не менее красочны, чем его картины.

Тео в свою очередь делился с ним своими проблемами: у него начали портиться отношения с хозяевами фирмы Буссо и Валадоном (наследниками «Гупиля»). Он даже подумывал поменять работу или даже уехать в Америку. В своих письмах Тео не скрывал, что завидует одержимости брата, вспоминает о своих мечтах стать художником.

Последние слова зажгли в душе Винсента горячую надежду – они могли бы творить вместе. И он, забыв о том, что Тео – единственный источник средств к существованию, начинает убеждать брата все бросить и зажить вместе с ним в Дренте. Это было его заветным желанием. Тео очень хотелось поддаться на эти уговоры. Но он был реалистом. А личность Винсента была несовместима с расчетами. Немного помечтав, Тео отказался от поездки, решив остаться в Париже. К тому моменту его назначили заведующим одним из филиалов «Гупиля». Этот пост давал ему возможность поддерживать импрессионистов, в которых он видел будущее искусства. Хотя собственных денег у Тео не было и он не мог выступать меценатом, но так много сделал для живописи, что имя Теодора Ван Гога сохранилось в истории искусства

независимо от Винсента Ван Гога. Даже крупнейший торговец и владелец картинной галерии Дюран-Рюэль видел в этом молодом человеке серьезного соперника.

Когда Тео не приехал, Винсент огорчился и обиделся, особенно расстроила фраза в письме Тео: «Я вынужден остаться, чтобы заботиться о родителях и о тебе». Винсент решил, что это намек на то, что он в тягость брату. Он снова захандрил. Пребывание на чужбине показалось одинокому Винсенту особенно невыносимым. Он решил съездить к своим в Нюэнен.

Собирался съездить ненадолго, а прожил дома около двух лет. Это двухлетие можно назвать вершиной голландского периода творчества Ван Гога. Тут он написал 190 работ, среди которых знаменитые «Едоки картофеля», 240 рисунков, здесь продумал и сформулировал те принципы живописи, которые потом применил в Арле.

В Нюэнене было все необходимое – еда, мастерская, жилье, модели. Но душевное состояние Винсента оставляло желать лучшего. Пока семья жила врозь, сохранялось подобие мира, а как только они воссоединились – между отцом и сыном начали проскакивать искры. И тот и другой были одинаково убеждены в своей правоте и одинаково упрямы. Винсента мучила мысль, что он оказался в роли блудного сына, смирившегося, раскаявшегося в грехах и приползшего просить прощения. Он не собирался каяться и считал, что поступил правильно. И поэтому, и отчасти из-за смущения он встал в позу излишне независимую и даже слегка наступательную. Его встретили душевно, ни о чем не напоминали, но Винсент настроился на то, что отец должен признать свою неправоту. Но старший Ван Гог и не думал об этом. Профессия научила его избегать конфликтов, поэтому от прямых разговоров пастор уклонялся, говоря лишь, что всегда поступал по совести, а потому не собирается становиться перед кем бы то ни было на колени. В письмах к Тео Винсент писал, что чувствует себя как приблудный пес, которого из жалости пустили в дом, а дворняга смеет еще и лаять на благодетелей.

Когда Тео в ответ попенял его за несправедливое отношение к отцу, Винсент стал сердиться на брата, язвительно именовать его «Па № 2» и «истинным Ван Гогом». Это была скорее словесная резкость, чем настоящая: вот он готов хоть сейчас порвать отношения с Тео, и тут же в конце письма просит поскорее выслать очередные 100 франков. На самом деле он любил и брата, и отца, но ему не давало покоя отсутствие гармонии и полного взаимопонимания в их отношениях. А тут еще, съездив в Гаагу, он встретился с Христиной. Хотя в результате разговора они окончательно решили разойтись, его беспокоил ее

изнуренный вид, да и дети показались худыми. Он почувствовал себя виноватым и перенес это чувство на Тео – зачем он прошлым летом уговорил его бросить семью.

В этом состоянии он буквально нарывался на ссоры с отцом. Ему хотелось, чтобы тот накричал на него, тогда Винсент имел бы полное право чувствовать себя оскорбленным. Но отец не шел на скандал, а в основном отмалчивался. К счастью, Христина больше не попадалась на пути Ван Гогов. И чувство вины перестало тревожить Винсента.

В это время он обзавелся своей мастерской – родители выделили ему пристройку, в которой когда-то была прачечная. Это подняло Винсенту настроение. Хандра отступила, как только он погрузился в работу. Местность Нюэнена пришлась ему по душе. Неподалеку располагался поселок ткачей, куда Винсент ходил на зарисовки. Приглядываясь к их быту, он увидел, как сильно отличается труд ткачей от шахтерского. Если те – все время в коллективе, способны при необходимости на организованный протест, а то и мятеж, то ткач работает в хижине в лучшем случае в обществе собственной семьи. Ткач молчалив, покорен судьбе. «Выглядят ткачи, как овцы, которых пароходом отправляют в Англию». На одном из полотен кажется, что ткач не просто сросся со станком, он словно попал в капкан.

В январе с матерью Винсента произошел несчастный случай – сходя с поезда, она упала и сломала ребро. Это несчастье сблизило художника с семьей и на время растопило лед в отношениях. Он даже бросил живопись, ухаживая за матерью вместе с сестрой Виллеминой. Письма к Тео этого периода полны сообщений о состоянии ее здоровья, восхищения ее легким характером, который позволяет переносить болезнь бодро и без жалоб. В конце письма появляется приписка: «привет от всех наших».

Но едва угроза здоровью матери миновала, в письмах Винсента опять зазвучал агрессивный тон. Теперь он протестовал против опеки брата. Ван Гог требовал объяснить, почему тот не продал ни одной картины. Если они никуда не годятся, то почему бы не сказать об этом прямо? Мол, ему надоели вечные вопросы, получает ли он какие-то деньги за свои картины.

Он не хотел понять, что его картины – некоммерческие. Успех и благосостояние художника напрямую зависели от рынка. Винсенту искренне пытались помочь – дядя Корнелиус Маринус Ван Гог, который был богатым и влиятельным торговцем, заказал ему серию видов Гааги. Правда, заплатил меньше, чем было обещано, и попытался объяснить, что рыночной ценности картины племянника не имеют. Тео, лучше кого бы то ни было

понимавший брата, даже не пытался продавать его работы. Он преданно любил Винсента, безоговорочно верил в его талант, но обладал великолепным коммерческим чутьем и понимал, что время этих картин еще не пришло. Покупатели просили либо гладкие, сладкие, приятные глазу картины, либо работы мастеров уже отошедших в мир иной. Тех, кто при жизни перебивался с хлеба на воду и кому смерть, так сказать, выдержка временем, создала ореол привлекательности. Работы любимого Винсентом Милле теперь тоже стали пользоваться спросом, а ведь при жизни он был постоянно озабочен тем, чтобы «у его детей был суп». И если в его время демократический реализм, по крайней мере, был на гребне революционной волны, то теперь в полную силу заявил о себе «торжествующий мещанин». Ван Гог пришел или слишком поздно, или слишком рано. Учитывая, что Винсент готов был уступить во всем, но не в искусстве, немудрено, что он не мог заставить себя писать картины просто для заработка. Мягкий и покладистый, он мог пойти на поклон к кому угодно, если этот кто угодно не посягал на его живопись. Он мог делать только то, что любил, и только так, как чувствовал. И это самоотречение давало свои плоды. Живопись Ван Гога постепенно совершенствовалась. Тео почувствовал это раньше, чем брат. Когда он просил Винсента потерпеть и продолжать работать, это были не отговорки, он ждал, когда его самобытность выкристаллизуется окончательно. Правда, ему казалось, что брат придет к импрессионизму, который для Тео был последним словом, вершиной художественного прогресса. А Винсент относился к импрессионистам скептически, поскольку в своей глубинке почти ничего о них не знал. Ему, например, не нравилась светлая гамма, характерная для работ импрессионистов.

В конце концов Тео нашел прекрасный выход из неловкой ситуации. Он просто решил покупать работы Винсента для себя. Брат обязал каждый месяц высылать ему картины и рисунки примерно на ту сумму, которую Тео будет ему выделять – 100–200 франков. Сейчас эта сумма кажется смешной – в 1990 году «Портрет доктора Гаше» был продан за 75 миллионов долларов и попал в Книгу рекордов Гиннесса. Но тогда их стоимость равнялась нулю, потому что пока их просто никто не покупал. Теперь Тео мог делать с картинами, что хотел – выставлять или прятать, продавать или дарить. Винсент торжественно подтвердил: если Тео захочет, он может их хоть сжечь.

Сделка, конечно, была сродни детской игре, но это успокоило совесть Ван Гога. Теперь он не попрошайка, он зарабатывает на жизнь своим искусством.

Весной Винсент снял новую просторную двухкомнатную мастерскую. Ему все больше нравилось жить в Нюэнене. Он подружился с некоторыми крестьянами. У него даже появилось два ученика. Это были уже немолодые художники-любители – кожевник Керссемакерс и зажиточный шестидесятилетний житель Эйдховена Германс. Германсу хотелось украсить свою столовую несколькими панно на библейские темы. Ван Гог, предложил вместо этого написать сцены полевых работ, по его мнению, более подходящих для столовой. Он сам написал шесть панно, а Германс их скопировал. Здесь в очередной раз проявилась очаровательная непрактичность Винсента: как-то Германсу очень понравился один из пейзажей Ван Гога, и он предложил купить его, вместо этого Винсент просто подарил ему картину.

Несмотря на это относительно благополучное существование, состояние тревоги никак не покидало Ван Гога. Его сверхчувствительная натура требовала каких-то изменений.

Когда Винсент ухаживал за больной матерью, он познакомился с соседкой Марго Бегеман. Марго была из достаточно состоятельной семьи. Она жила со старшими сестрами, была не замужем и все свое свободное время отдавала благотворительности – навещала больных, помогала бедным. Зная, что Винсент много общается с крестьянами, Марго поинтересовалась, не знает ли он бедняг, которым особенно нужна помощь. Общие заботы сблизили их. Она была чуть старше Винсента, выглядела хрупкой, мечтательной. Ее тоже притягивали люди со сложной судьбой. Винсент отвечал этому критерию, она была готова стать спутницей его жизни. Он, хотя и не был так самозабвенно влюблен, как это бывало раньше, но все же решил еще раз попробовать жениться.

И опять ничего не получилось. На этот раз дело расстроили сестры Марго. Несмотря на свой совершеннолетний возраст, она находилась в полной материальной и моральной зависимости от них. Они ужаснулись перспективе выдать младшую сестру замуж за нищего художника. Марго проявила характер и потребовала их согласия на брак. Они неохотно уступили, но поставили условие – подождать два года. Винсента оскорбило это требование – либо свадьба состоится сейчас, либо не состоится никогда. Сестры начали так досаждать Марго, что она не выдержала и приняла яд.

К счастью, ее удалось спасти. Марго отвезли в больницу в Утрехте. Винсент ее навещал, советовался с врачом по поводу ее душевного состояния. Доктор высказал мнение, что в ближайшее время во избежание потрясений нежелателен как брак, так и разрыв. Винсент писал брату, что Марго находится на грани нервного заболевания или, что еще хуже, – религиозной мании.

«Жаль, что я не встретился с ней раньше, скажем, лет десять назад. Сейчас она производит на меня то же впечатление, что скрипка кремонского мастера, испорченная неумелым реставратором».

Она вернулась в Нюэнен только спустя несколько месяцев. О замужестве уже не заговаривали. «Мы остались добрыми друзьями». Винсент резко осуждал сестер Марго за деспотизм. За собой на этот раз он не чувствовал вины, даже считал, что некоторым людям, окаменевшим под влиянием богословия, нужны волнения, чтобы пробудиться от душевного застоя.

Теперь он уже не рвался к семейной жизни – искусство поглотило его целиком. Между прочим, если об Урсуле, Кее или Христине после разрыва отношений с ними он в письмах больше никогда не вспоминал, то на протяжении оставшейся жизни периодически высказывал желание, чтобы некоторые из его работ, которые он посылал родным, были подарены Марго.

Ее попытка покончить с собой на несколько месяцев омрачила его жизнь и вселила дурные предчувствия. Предчувствия оказались верны – 26 марта 1885 года неожиданно умер отец – просто упал на крыльце собственного дома и больше не встал. Его похоронили на кладбище возле старинной церкви, которую Винсент частенько рисовал. На похороны приехал Тео. Смерть отца их еще больше сблизила. С тех пор в письмах не было никаких намеков на разрыв.

«Я говорю: будем много писать, творить… я говорю «мы» потому что твои деньги, которые, я знаю, так трудно достаются, дают тебе право считать мои произведения, когда они станут наконец хорошими, наполовину твоим собственным созданием». С этих пор, когда В.В.Г. говорит о своей работе, он неизменно употребляет «мы».

От своей доли наследства Винсент отказался, считая, что не имеет на нее права, так как был не в ладах с отцом. Он почти не появлялся в доме, переселившись в мастерскую, и все время проводил с крестьянами. Еще зимой он поставил перед собой задачу написать не меньше полсотни портретов крестьян. В марте он начал «Едоков картофеля».

Винсент считал, что нашел свое место и навсегда останется жить в Нюэнене, хотя Тео рекомендовал брату сменить место жительства. «В сущности у меня одно желание – жить в деревенской глуши и писать деревенскую жизнь». Он даже мечтал забыть об обществе, к которому принадлежал, и зажить по-крестьянски. Работая над «Едоками», он «хотел дать представление о совсем другом образе жизни, чем тот, который ведем мы, цивилизованные люди». Этим полотном он всегда

гордился, оно было для него некоей вехой в творчестве. Картина даже стала камнем преткновения между Винсентом и его ближайшим другом и единомышленником Раппардом. Не имея возможности показать ему картину, Ван Гог наскоро сделал литографию и послал в Утрехт. Как и следовало ожидать, Раппарду она совершенно не понравилась. Он раскритиковал плоскость изображения, нарушения в анатомии, технику и отсутствие правды жизни. Критиковал он, конечно, то, что видел, то есть не картину, а копию, которая, мягко говоря, не точно передавала оригинал. Впрочем, даже если сделать скидку на это, все равно тон письма Раппарда излишне язвителен. Не потому ли, что на самом деле здесь говорило ущемленное самолюбие? Дело в том, что незадолго до этого случая Раппард приезжал в Нюэнен, и они долго спорили по поводу его собственных работ. Винсенту больше нравились «Пряхи» Раппарда и гораздо меньше – его последние работы. Создается ощущение, что Раппард воспользовался случаем отомстить за мягкую, в общем-то, критику Винсентом полотен друга. Ну, а простодушный Ван Гог и не догадывался о подспудных причинах язвительности Раппарда. Он очень обиделся на обвинение в «поверхностности». Правда, сердился недолго – после обмена письмами он успокоился, и последнее из сохранившихся писем – от сентября 1885 года – уже носит вполне дружеский характер. Винсент не любил терять друзей и старался сохранять с ними добрые отношения. А Раппард, хотя был на 5 лет моложе Винсента, был настоящим другом. Как оказалось, именно это и позволило ему остаться в истории, поскольку как художник он теперь мало известен. Раппард умер в 1892 году, пережив Ван Гога всего на два года. Когда он узнал о душевной болезни Винсента, то сказал следующее: «Винсент хотел искусства грандиозного, и его гигантская борьба могла сокрушить какого угодно художника. Не думаю, чтобы один темперамент был в силах сопротивляться постоянному напряжению, всегда грозящему взрывом».

Ван Гог жил и писал в уединении, а в глубине его разума рождались новые дерзкие идеи. Особенно его увлекали мысли о контрастах и взаимодействиях цветов спектра. В этом Винсенту ничем не могли помочь современные художники, даже его любимый Милле. Ван Гога вдохновляли старые мастера, особенно Делакруа с его мощными пламенеющими аккордами. Художника восхищало умение Эжена Делакруа передать атмосферу ужаса только сочетанием насыщенного синего и зеленого. Пришла пора что-то менять и куда-то ехать. Возникла настоятельная потребность опробовать свои идеи на сотоварищах по ремеслу. Дожив до тридцати лет, Винсент не имел опыта жизни в

настоящей художественной среде – такой буйной, часто неуютной, но бодрящей жизнью, в которой можно постоянно общаться, спорить с такими, как он, одержимыми. Очередная порция сплетен ускорила его отъезд. На этот раз он был ни в чем не виноват. Художник дружил с юной Гординой де Гроот (именно ее Винсент изобразил в «Едоках картофеля» спиной к зрителю). Она забеременела. Стали перешептываться, что виноват Винсент Ван Гог. Сам он отрицал свою причастность к интересному положению Гордины. А поскольку он никогда в жизни не врал и не уклонялся от ответственности, мы можем ему поверить. В одном из более поздних писем сестре Виллемине Винсент интересовался: так вышла ли Гордина за своего кузена? Очевидно, это и был виновник скандала. Но многие не верили Винсенту. Особенно возмущался местный католический священник – де Грооты были католиками. Он запретил прихожанам позировать Винсенту. Не все его послушались, но на улице уже никто не решался этого делать.

Работать стало труднее. Тогда Винсент решил какое-то время пожить в Амстердаме. Вещи пока брать не стал и попросил сохранить за собой жилье. Мать, сестра Виллемина и брат Корнелиус тоже собирались рано или поздно переехать из Нюэнена. Старшие сестры, с которыми Винсент не поддерживал отношения, жили в другом городе. Ван Гог боялся за здоровье матери и поэтому некоторое время откладывал отъезд. (Она пережила своих сыновей на 17 лет). Однако врач заявил, что ей ничто не угрожает, и в конце ноября 1885 года Винсент уехал.

Амстердам взбодрил Ван Гога. После тишины и покоя деревни его радовали шум и суета. Твердо решив развить в Амстердаме свое ремесло, Винсент начал посещать классы живописи и рисунка в Академии художеств, а по вечерам ходил еще и в рисовальный клуб работать с моделями. Теперь Винсент не протестовал, когда в Академии перед ним ставили гипсовые слепки античных скульптур. Преподаватель рисунка Зиберт сначала отнесся к опытам нового ученика, уже обладающего твердой рукой, благосклонно и пообещал ему скорый прогресс в графике. Винсент старательно рисовал античные торсы, но делал это по-своему, идя не от контура к массе, как это делали прочие, а наоборот. Вскоре Зиберт перестал его хвалить, боясь, что собьет с пути остальных учеников. Наконец всем выдали конкурсные задания. Работая над своим заданием, Винсент понимал, что займет последнее место, и точно мог предсказать, какому рисунку присудят первое место. (Когда результаты конкурса оценивало жюри, Винсент уже уехал в Париж. В предсказании он не ошибся ни на йоту.)

В классе живописи было примерно то же самое. Его манера накладывать краску щедрыми мазками чистого цвета, которые на расстоянии слагались в живой вибрирующий тон, здесь казалась чем-то дикарским и кощунственным.

Винсент понял, что́ из себя представляет Академия, и работал там только для приобретения практики. Его очень огорчало, что в студиях почти не пишут обнаженную натуру. Все свое свободное время он тратил на походы в музеи – ему понравилась смелая техника Рубенса, которого он раньше знал плохо, в отличие от Хальса или Рембрандта. В Амстердаме Ван Гог написал автопортрет, в котором чувствуется влияние Рембрандта. С портрета на нас смотрит довольно красивый рыжеватый человек, с худым лицом и очень напряженным взглядом исподлобья. Тео считал, что брат на этом портрете очень похож на «Иоанна Крестителя» Родена.

С увлечением погрузившись в Антверпене в работу, Винсент перестал говорить, что ему осталось жить пять или десять лет, а мечтал прожить еще лет тридцать.

При этом ему жилось труднее, чем в Нюэнене. Большая часть денег уходила на краски, которые он изводил в огромных количествах из-за своей манеры писать жирными густыми мазками. Натурщикам тоже надо было чем-то платить. У Винсента опять начало сдавать здоровье – барахлил желудок, донимала лихорадка, начали выпадать зубы. Врач, который его осматривал, даже принял его за рабочего и спросил: «Ты, верно, работаешь с железом?» Попытки Ван Гога продать хоть что-нибудь из своих работ были тщетны. Ни один торговец картинами не брал их, как сейчас говорят, даже на комиссию. Теперь Винсент лично убедился, что Тео не виноват в отсутствии покупателей. Он дошел до того, что пытался искать заказы на написание вывесок. Но напрасно.

В Антверпене в это время было неспокойно. На предприятиях постоянно бастовали рабочие. Винсент чувствовал, что пора что-то менять. Атмосфера большого города за те три месяца, что он жил в Антверпене, ему еще не надоела. И как раз тогда Тео заговорил о Париже. Винсенту это предложение показалось удачным, и он стал торопить брата с поисками квартиры на двоих. Тео вообще-то собирался подождать с этим до лета, когда он найдет жилье поприличнее и попросторнее – пока ему предлагали только тесную квартирку на улице Лаваль в районе Монмартра. Но Винсенту не терпелось сменить обстановку – в конце февраля 1886 года он бросил часть своих работ (как он частенько делал и раньше) и приехал к Тео.

К сожалению, об этом периоде жизни и творчества

исследователи знают меньше – нет самого надежного источника информации – писем братьев друг другу, ведь они жили вместе. Какую-то информацию дают только картины да несколько писем братьев Виллемине, Эмилю Бернару и английскому художнику Ливенсу, с которым Винсент познакомился в Антверпене.

В плане искусства Париж в представлении современников выглядел как небольшой островок, населенный двумя-тремя десятками чудаковатых молодых людей. Как была бы удивлена публика, если бы ей сказали, что популярные в те годы Кабанель, Жером, Бугро когда-нибудь будут известны только специалистам, а усердно высмеиваемые импрессионисты и какие-то никому не известные Сезанн, Гоген и Ван Гог останутся в веках.

В 1886 году – как раз в момент приезда Ван Гога – в Париже состоялась 8-я по счету (и последняя) выставка импрессионистов. Когда в 1874 году устраивалась первая, Винсент был в Париже, но еще не считал себя художником, и это событие прошло мимо него. К этому моменту героический прорыв импрессионистов-первопроходцев был уже позади. Клоду Моне, Ренуару, Сислею, Берте Моризо было уже далеко за сорок, Дега – больше 50, Камилю Писсарро – певцу дождливых парижских бульваров – под 60. Они уже успели создать импрессионистскую классику, хотя публика этого еще не поняла. Усилиями Дюран-Рюэля, а последнее время и Теодора Ван Гога их имена уже начали приобретать известность, а Клод Моне даже становился знаменит.

В 1886 году это уже не была сплоченная группа единомышленников – они постепенно расходились во взглядах, каждый мостил свой путь. Сезанн вообще уехал из Парижа и уединился в Эксе, за что получил прозвище «Отшельник из Экса». Начали заявлять о себе художники, которые, отталкиваясь от импрессионизма, нащупывали новые пути – каждый свой. Молодой Сёра, увлекшийся пуантилизмом и заинтересовавший им пожилого Писсарро, выставил большую картину «Воскресная прогулка в Гранд-Жатт», написанную мелкими точками чистых, не смешанных красок, которые на определенном расстоянии сливались в картину. Его противоположностью был Поль Гоген. Он назвал свой стиль «синтетизмом» и предпочитал почти лишенную объема композицию, декоративное упрощение цвета и рисунка. Среди нового поколения был и Тулуз-Лотрек – отпрыск древнего рода графов Тулузских – ироничный бытописатель парижских злачных мест, родоначальник «искусства большого города». Все эти живописцы имели возможность выставлять свои произведения только в Салоне Независимых, у которого не было жюри.

Винсент разделял художников-новаторов на

«импрессионистов Большого бульвара» (старшее поколение) и «импрессионистов Малого бульвара» (молодые художники). С «малым бульваром» у него завязались тесные отношения. Из старших он с помощью Тео лично познакомился с отцом и сыном Писсарро и с Эдгаром Дега. В студии Кормона, которую Винсент стал посещать сразу же после приезда, он встретился с Лотреком, Бернаром и австралийцем Джоном Расселом. Причем с последним сразу подружился. Об этой студии Ван Гог был наслышан еще в Антверпене от Тео, который рассказывал, какие есть «способные ребята». Хотя специфика среды и заставляла Кормона быть либеральнее, чем принято в академических студиях, но даже здесь манера письма Ван Гога выглядела ошеломляющей. Бернар впоследствии вспоминал, что Винсент пробыл у них два месяца и за это время сумел завоевать репутацию заядлого бунтаря. Он писал за один сеанс по три этюда, утопающих в густо наложенной краске, успевал нарисовать модель во всевозможных ракурсах, в то время как другие ученики, посмеиваясь над ним, тратили по неделе на копирование одной ноги. Бернару тогда было 18 лет, и он был не прочь попроказничать. Как-то, например, он разрисовал яркими полосами серый парус, выставленный Кормоном для натюрморта. Рассерженный Кормон выгнал его. Скоро покинул студию и Ван Гог. Оставив студию, Винсент и Бернар стали друзьями.

Тем временем Тео снял на улице Лепик просторную квартиру и выделил в ней мастерскую брату.

Теперь школой Винсента стало общение с парижскими художниками. Провинциал, Ван Гог не выглядел робким начинающим. Его собратья по ремеслу сразу почувствовали в нем равного, хотя и другого. Всегда чуткий и благожелательный Камиль Писсарро познакомил его с кулисами импрессионизма и пуантелизма, а он был поражен силой нюэненских работ Винсента.

Это время поисков Ван Гога. Чтобы воспринять что-то или отбросить, он должен был сначала это попробовать. Некоторые его работы парижского периода по стилю очень напоминают то Писсарро, то Сислея. Надо сказать, что, судя по письму Виллемине, Винсент сначала был разочарован впечатлением, какое на него произвели картины импрессионистов, но позже признал, что они пишут то, что видят глаза, гораздо лучше, чем признанные корифеи.

Меньше чем через полгода Ван Гог оценил импрессионизм и пришел в восторг от некоторых вещей. Его восхищало умение Дега писать обнаженные фигуры, пейзажи Клода Моне. Он мог искренне восхищаться искусством других и при этом не

примыкать к ним. «Париж – теплица идей. По сравнению с ним все остальные города мелки. Но там всегда оставляют большой кусок жизни. И одно несомненно: там нет ничего здорового. Поэтому, уезжая оттуда, в других местах обнаруживают массу достоинств».

Окунувшись безоглядно в атмосферу Парижа, Винсент жил в каком-то ускоренном темпе, пребывая в состоянии крайнего напряжения.

Отрывочные воспоминания разных людей, описывающих Ван Гога, противоречат друг другу. То они утверждают, что Винсент был очень молчалив, то наоборот – шумлив и разговорчив. Он часто бывал возбужден, участвовал в шумных спорах и даже ссорах. Возможно, в этом надо винить уже гнездящуюся в нем болезнь, но, скорее всего, насыщенная духовная жизнь в сочетании с абсентом, которым Винсент стал злоупотреблять, как почти все в Париже, делала свое дело. Но надо признать, что особо серьезных ссор не было. Наоборот, в Париже у Винсента завелось множество друзей. Тео позже писал: «Ты можешь, если захочешь, сделать кое-что для меня – а именно, продолжать, как и прежде, сплачивать вокруг нас кружок художников и друзей…»

Тео, привыкшему к размеренности и порядку, сначала не очень понравилось жить в одной квартире с братом. В сердцах он даже писал Виллемине: «Никто больше не хочет приходить ко мне, потому что каждое посещение кончается скандалом; кроме того он так неряшлив, что наша квартира выглядит весьма непривлекательно. В нем как будто уживаются два разных человека: один изумительно талантливый, деликатный и нежный; второй – эгоистичный и жестокосердный!»

Винсент же был совершенно доволен Тео. Присутствие брата внушало ему веру в будущее.

Видя, что Тео старается поддерживать молодых художников ценой конфликтов с хозяевами, Винсент начал уговаривать его бросить фирму и открыть свое дело. Тео под влиянием брата даже ездил летом 1886 года в Голландию к богатым родственникам, пытаясь уговорить их вложить деньги в организацию торговой фирмы совместно с Бонгером (братом его будущей жены), но не добился успеха.

В Париже Ван Гог убедился, что искусство не застыло и продолжает развиваться. Но его удручало, что люди, создающие это искусство, находятся в таком плачевном положении. Он не сомневался, что рано или поздно интерес к их творчеству возрастет и цены на картины импрессионистов подскочат.

У него начали возникать идеи «самозащиты» художников в виде создания собственной организации, объединения. Но это

была нелегкая задача, поскольку сами же художники препятствовали этому. Уж слишком они были разные, каждый обладал яркой индивидуальностью, каждый считал, что именно его направление истинно. Между художниками не утихали междоусобицы. Например, Бернар отказывался выставлять свои картины в Салоне, если там будут присутствовать картины Сёра. А Винсенту нравились произведения и того и другого в равной степени, и он не понимал, зачем лишать публику удовольствия видеть картины обоих. Вообще вопреки сложившемуся мнению «скандалист» Винсент был, пожалуй, самым терпимым среди всех художников. Он умел отдать должное любому талантливому живописцу независимо от того, как тот или иной художник относился к работам самого Ван Гога.

Поражает то, что парижские пейзажи и натюрморты Винсента – яркие, светлые и радостные – создавались в то время, когда на душе у него становилось все тяжелее. Он был, по его собственным словам, «близок к параличу». Позже, уже из Арля, он писал сестре, что в Париже у него постоянно кружилась голова и снились кошмары. Скорее всего, это были первые симптомы приближающейся болезни. Подобное состояние духа легко проследить в двадцати трех портретах, которые резко отличаются по настроению от пейзажей и букетов цветов. На автопортретах видны трагизм и внутренняя драма. В Париже его начинают посещать мрачные мысли. Искусство уже не кажется Винсенту панацеей. И осознание этого делает его несчастным. Теперь он видит: уйти в искусство – это, по сути, уйти в монастырь, причем не благолепный и тихий, а постоянно раздираемый внутренними распрями. Его начала преследовать горькая мысль – художник обречен на изоляцию от настоящей жизни. Если многие соратники Ван Гога воспринимали свой отрыв от действительности и незаинтересованность общества в их искусстве без особого надрыва, то для художника-проповедника, каким был по натуре Ван Гог, это была настоящая трагедия. Он осознал, что естественная, здоровая человеческая жизнь и жизнь художника – как две чаши весов: если наполняется одна, пустеет другая. Так складывалась вся жизнь Винсента. Теперь вместо любви он довольствуется, как сам говорит, «нелепыми и не очень благовидными любовными похождениями». Так, для него не становится жизненно важным событием встреча с красивой итальянкой Агостине Сегатори. Бывшая натурщица Агостине владела кафе «Тамбурин», где собирались художники, и явно благоволила к голландцу. Но он больше не хотел иметь семью и детей. Художники – его семья, картины – дети. Снова начались проблемы со здоровьем. «Я быстро превращаюсь в старикашку –

сморщенного, бородатого, беззубого». Теперь он виртуозно владеет рукой, пишет радостные сияющие картины, и при этом переживает душевную смуту. Высшую цель он видит в том, чтобы проложить путь новым поколениям художников, стать звеном цепи, уходящей в будущее. Он пытается организовывать выставки художников. Но широкая публика этим не интересовалась. Выставка его работ и работ его друзей в кафе «Тамбурин» закончилась каким-то скандалом, подробности которого до нас не дошли.

Разочарованный, Ван Гог начал думать об отъезде куда-нибудь на природу. Ему хотелось тепла. Он вообразил себе южную, прекрасную обетованную землю. Эту землю он именовал Японией. О реальной Японии художник знал очень мало. Она была далекой, гармоничной. В то время многие увлекались японскими гравюрами. Импрессионистам японское искусство импонировало своей утонченностью, способностью создавать настроение. А Ван Гог в нем видел еще и вариант своего старого идеала «народных картин». Его представления о японских художниках и их быте были наивными и далекими от реальности. В лавочке Бинга он постоянно покупал японские эстампы и вскоре собрал целую коллекцию. Дома Винсент делал с них копии. Один из лучших вангоговских портретов – «Портрет Жульена Танги» – написан на фоне стены, сплошь увешанной японскими гравюрами.

Папаша Танги, которого любили и уважали все импрессионисты, в молодости был участником Парижской коммуны. Он владел небольшой лавочкой на Монмартре, которую знали все художники, потому что он продавал не только кисти и краски, но и картины. Папаша Танги был бескорыстным поклонником и покровителем непризнанных художников. Долгие годы он был единственным, кто покупал и выставлял в витрине своей лавки картины Сезанна. Танги охотно приобретал полотна Писсарро, Гогена, Сёра, устраивал мини-выставки, на которые ходили, в основном, сами художники. Там они обменивались мнениями, заводили новые знакомства. Танги выставлял и картины Ван Гога и очень ему благоволил. Винсент тоже любил папашу Танги. Единственный человек, который был не в восторге от этого, – мамаша Танги. Сейчас нам остается только поражаться необыкновенной проницательности этого не слишком богатого лавочника – все, кому он покровительствовал, в дальнейшем стали знамениты.

Наступил февраль 1888 года, и Ван Гог отправился-таки в свою «землю обетованную» – на юг Франции в прованский город Арль.

Почему именно Арль привлек его внимание? Тут сказалась и его любовь к книге «Тартарен из Тараскона», которую он постоянно цитировал. И отношение к одному из любимейших художников Монтичелли, живопись которого покорила его в Париже. Монтичелли, правда, последние годы жил в Марселе. Но Марсель показался Винсенту, уставшему от сутолоки большого города, слишком шумным, и он выбрал городок неподалеку – Арль.

Природа Арля полностью отвечала настроениям художника. Когда он приехал, еще продолжались снегопады. Белые вершины нежно-лиловых гор на горизонте напомнили ему японские ландшафты. Прошло всего две недели – и снег растаял, началось буйное цветение яблонь, миндаля, персиков, абрикосов. И это тоже напоминало Японию. Цветение превращало прованский городок в подобие рая. Серия полотен, изображающих весну в Арле, – самое радостное, что есть у Ван Гога.

Летом рай сменило адское пекло. В письмах Винсента то и дело попадались упоминания о палящем солнце и неистовом ветре с гор – мистрале. Он опрокидывал мольберт, вырывал из рук кисть. Но северянину Ван Гогу это неистовство было по душе. Он охотился за солнцем. «Как, однако, прекрасен желтый цвет!» Он находил бесчисленное множество оттенков желтого и торопился запечатлеть на холсте. Французский юг, увиденный глазами голландца, помог выкристаллизоваться его стилю – звучной контрастной гармонии, энергичным сочетаниям. В Арле Винсент вернулся к самому себе, но уже обогащенный Парижем. Весна, лето и осень 1888 года в Арле – удивительно плодовитый период для Ван Гога. Он неустанно писал сады, создал целую серию «Подсолнечников», написал «Сеятеля», «Ночное кафе», запечатлел «Спальню», «Дом художника», «Звездную ночь на Роне», портреты – свои, своих знакомых, соседей, селян. Все эти полотна делались за один сеанс. Он писал как одержимый, тратя на каждую картину по часу или два. Если ему что-то не нравилось в картине, а это бывало нередко, он не исправлял, а писал ее заново, делая новые и новые варианты. Поэтому очень многие его картины существуют в нескольких вариантах. Только над «Ночным кафе» Ван Гог работал три ночи подряд. Какие эмоции владели Винсентом в это время, можно судить по строчке из его очередного письма: «Ночное кафе» – место, где можно погибнуть, сойти с ума или совершить преступление».

Конечно, художник был одинок, поскольку среда, в которой он теперь жил, была далека от него по интересам и происхождению. Но и там у него завязались приятельские отношения с супругами Жину – хозяевами привокзального кафе,

где он обедал. Винсент писал о них брату: «Исключительные люди». Проводил немало времени с лейтенантом зуавов Милье, красавцем и щеголем, ходил с ним на этюды и даже пытался научить рисовать. С почтальоном Руленом и его семьей он по-настоящему подружился. Частенько встречался с жившими неподалеку от Арля двумя художниками: американцем Мак-Найтом и бельгийцем Эженом Бошем. Даже написал портрет Боша на фоне звездного неба. Винсента поразило лицо бельгийца – «острое, как бритва». Особый прилив симпатии он почувствовал, когда узнал, что Бош собирается ехать в Боринаж. Ван Гог даже хотел познакомить с ним Виллемину (ему всегда хотелось, чтобы его сестричка вышла замуж за художника).

Здесь, на благословенном юге, Ван Гога постоянно преследовали воспоминания о Голландии. Ему по-прежнему хотелось помириться с Мауве и Терстехом. Примирение с Мауве произошло посмертно. В конце марта пришло известие, что Мауве умер. Винсент выбрал свой самый лучший весенний этюд и, посвятив Мауве, послал вдове. Послание он сопроводил словами: «Не верь, что мертвые – мертвы. Покуда в мире есть живые, и те, кто умер, будут жить». Ван Гог не держал на него обиду. В письме Тео, через которого он посылал свои картины, Винсент сообщил, что написал на картине «Памяти Мауве. Винсент и Тео». Но сейчас на ней стоит только одна подпись «Винсент». Подписи Тео нет. Биографы теряются в догадках. Примерно такая же история произошла с картиной «Разводной мост в Ланглуа», предназначенной для Терстеха, – тоже с соответствующим посвящением. «Разводной мост» должен был войти в число картин импрессионистов, отобранных Тео для Гааги. Терстех (который все еще был главой гаагского филиала «Гупиль») долго не отвечал на письмо Тео с предложением устроить выставку. Картины ждали своего часа в Париже. В мае расстроенный молчанием Терстеха Винсент написал брату, чтобы тот распорядился посвящениями на картинах «Памяти Мауве» и «Разводной мост» по своему усмотрению. Хочет – оставит, хочет – соскоблит. Поскольку на картинах отсутствует имя Тео, надо полагать, он так и сделал – убрал свою подпись. На картине для Терстеха – из-за обиды, а на картине для Мауве – из скромности.

Иетт Мауве потом прислала письмо, полное воспоминаний о былых днях, где благодарила за картину. Спустя какое-то время соизволил откликнуться и Терстех – ему отправили коллекцию. Он отнесся к этому без большого энтузиазма, но успех был уже в том, что Терстех вообще захотел ознакомиться с живописью импрессионистов, что он увидит, наконец, и работу Винсента, которого никак не хотел представить в роли художника. А Ван

Гогу хотелось привлечь Терстеха к созданию ассоциации художников. Он с жаром восклицал, что без помощи Терстеха это дело не пойдет. Похоже, что втайне ему очень хотелось, чтобы Терстех признал, что когда-то был неправ. Когда в 1890 году в «Меркюр де Франс» появилась восторженная статья А. Орье о Ван Гоге, (хотя художник и не был с ней согласен), первым побуждением Винсента было послать экземпляр Терстеху. Он воспринимал отношения между ним и Терстехом как поединок, затянувшийся на годы.

Летом 1888 года Винсент, наконец, смог арендовать свой знаменитый «Дом художника на площади Ламартин» и с удовольствием занялся его устройством в ожидании гостей. Он был мечтателем, но не прожектером, и понимал, конечно, что в этом домишке из двух комнат с двумя кладовыми не поместится ассоциация художников, о которой он мечтал. Пока Винсент хотел создать что-то вроде штаб-квартиры, рассчитанной на нескольких художников, таких же измученных, как и он сам. Гоген, например, еще в начале года писал ему, что сидит без гроша. Но, пока не был нанят дом, Винсент не торопился звать к себе кого бы то ни было. Теперь у художника был дом, а Гоген обратился к Тео с отчаянной просьбой о помощи. Винсент послал Полю приглашение. Тео согласился финансировать их совместную жизнь на тех же условиях, что когда-то предложил брату: он будет давать деньги, а в качестве уплаты принимать произведения Гогена. Винсенту очень хотелось, чтобы приехали и его друзья Бернар и Сёра, но их он пригласить не решился, так как знал о гогеновской неприязни к последнему.

В августе пришло известие, что умер давно уже болевший дядя Винсента – тот, который когда-то устроил обоих братьев на службу в «Гупиль». Он завещал свое наследство Тео. Поэтому Тео смог довольно щедро финансировать устройство дома в Арле. Если сначала Винсент собирался просто купить кровать, на которой сможет спать Гоген, то теперь он смог довольно основательно обставить обе комнаты на втором этаже и мастерские внизу. Ему хватило денег даже на прислугу. Комнаты были небольшие, но солнечные, с белыми стенами, с полом, выложенным красной плиткой, со светлой деревянной мебелью. Лучшую комнату Винсент отвел гостям. Для украшения стен начал писать серию своих знаменитых «Подсолнечников». Эти радостные простые цветы должны были выделяться на фоне белой стены. Свою комнату в этом доме он увековечил на картине, известной теперь всему миру: простая деревянная кровать у правой стены, плетеный стул слева, небольшой столик под зеркалом и картины на стенах. Ван Гог изобразил свой дом и

снаружи – желтые стены сияют на фоне густо-синего неба.

Тео выдал Гогену «на керамику» 300 франков, и последний тут же приехал. Винсент не был простаком, что бы о нем ни думали окружающие. Он понимал, что Гоген едет не ради гипотетической ассоциации художников, что тот был готов приехать куда угодно, чтобы поправить тяжелое положение. Поль зарабатывал не больше Винсента, а у него уже было пятеро детей. «Инстинктивно я чувствую, что Гоген – человек расчета. Находясь в самом низу социальной лестницы, он хочет завоевать себе положение путем, конечно, честным, но весьма политичным». Тем не менее, отношение Винсента к гостю от этого не ухудшилось, поскольку он высоко ценил талант Гогена и искренне считал его более выдающимся художником, чем себя.

Нетерпение, с которым он ожидал приезда Гогена, возможно, объяснялось еще и тем, что Ван Гог боялся оставаться один. Еще осенью его начали посещать мысли о Монтичелли: «Это был сильный человек – немного и даже изрядно помешанный – грезящий о солнце и любви, но всегда преследуемый бедностью. Он умер в Марселе довольно печальной смертью, кажется, пройдя через стадию настоящей мании преследования. И я уверен, что я продолжаю его здесь, как если бы я был его сыном или братом…» В его письмах Тео проскальзывали фразы, из которых становилось понятно, что с ним что-то неладно: «Я дошел почти до того же состояния, что безумный Гуго Ван дер Гус на картине Эмиля Вотерса». Возможно, у Винсента возобновились кошмары. Время от времени случались и обмороки. Его мечты о братстве художников были неким лекарством от болезни.

В октябре 1888 года наконец приехал Гоген. Винсент написал брату: «Какое-то время мне казалось, что я заболею, но приезд Гогена развлек меня, и теперь я убежден, что все пройдет».

Поль Гоген был старше Ван Гога на пять лет, его детство прошло в Перу, он успел поработать матросом, потом стал банковским клерком в Париже, некоторое время был коммерсантом (более удачным, чем Винсент). Все это время он понемногу рисовал, а в 35 лет все бросил и полностью отдался живописи. Гоген был высокомерным и властным человеком, обладавшим своеобразным магнетизмом, умеющим и любящим подчинять. В его тени всегда находился какой-нибудь восторженный поклонник. Гоген рассчитывал найти в В.В.Г. такого же покорного ученика. А Винсент, хотя был готов восхищаться талантом и личностью Поля, слушать рассказы о тропиках, не поступался ни своими принципами, ни вкусами, ни суждениями. Это были лед и пламень, север и юг. По словам Гогена: «один из нас был вулкан, другой тоже кипел, но

внутренне». В мемуарах, написанных много лет спустя, Гоген хотел представить дело так, словно он был наставником В.В.Г., но его воспоминания грешат многими неточностями, так что верить им приходится примерно наполовину. Более того, если Ван Гог уже был к этому моменту полностью сложившимся мастером, то у Гогена пик мастерства был еще впереди, о чем, кстати, Винсент писал в письмах Тео.

Они часто спорили. Это не были ссоры. Это были горячие диспуты в основном на творческие темы. Для Винсента на первом месте всегда была работа, и если она шла успешно, несогласия в спорах его мало трогали. В общем, он был вполне удовлетворен своим компаньоном и напряженной, но вдохновляющей арльской жизнью. В его письмах нет намека на недовольство. И вдруг в письме от 23 декабря художник пишет следующее: «Боюсь, что Гоген немного разочаровался в славном городе Арле, в маленьком желтом домике, где мы работаем, и главным образом во мне». «Разочарование» назревало давно. Поль был привычен к югу, в отличие от Ван Гога. В Арле Гогена с самого начала держали, в основном, денежные затруднения. Споры его раздражали, в делах в Париже как раз наметились какие-то положительные сдвиги. Но главное, он стал замечать в поведении друга какие-то странности. В середине декабря Гоген написал Тео, что собирается вернуться в Париж. Прошло еще две недели. Винсент с Гогеном съездили в Монпелье в музей, опять много спорили, Винсент написал «Пустые стулья»: простой пустой желтый стул в солнечных лучах и гнутое энергичное кресло Гогена со свечой, от которой грозят загореться неустойчиво лежащие книги.

24 декабря наступила развязка. Подробности этого события, к сожалению, сейчас восстановить сложно. Обычно ссылаются на воспоминания Гогена, написанные им через 15 лет, в которых есть явные противоречия. Гоген рассказывал, что они сидели в кафе и пили абсент. Вдруг Винсент схватил стакан и бросил в Гогена. Гоген уклонился, вытащил друга из-за стола и отвел домой, где тот сразу уснул, а проснувшись утром, смутно вспомнил, что накануне чем-то обидел Гогена. Тот ответил, что не сердится, но, тем не менее, хочет уехать. Вечером он, якобы, пошел пройтись, услышал за собой торопливые шаги и, обернувшись, увидел Ван Гога с открытой бритвой в руках. Винсент бросился было на Гогена, но «парализованный его взглядом» развернулся и побежал домой. Гоген не стал возвращаться в их дом, а заночевал в отеле. На следующее утро, подойдя к дому, увидел толпу и нескольких полицейских. Гогену сказали, что его товарищ мертв. Когда он вместе с полицейским

поднялся наверх, Винсент лежал в постели, закутанный в одеяло. Вся комната была забрызгана кровью, но Ван Гог был жив. Оказалось, что, вернувшись домой, он отрезал себе бритвой ухо (Гоген пишет: «у самой головы», на самом деле – только мочку уха), тщательно завернул его в салфетку, потом отправился в знакомый публичный дом, где вручил ухо одной из девиц Габи «на память», что и вызвало переполох в городе. Потом Винсент вернулся домой, закрыл ставни, лег и уснул. Убедившись, что жизни Ван Гога ничто не угрожает, Гоген сразу же ушел, попросив комиссара передать товарищу, что он уезжает в Париж. Полицейский тут же послал за врачом. Проснувшись, Винсент выглядел спокойным, только попросил курительную трубку и спросил о Гогене.

Эта история выглядит несколько по-иному, если обратиться к письмам друзей и знакомых. Эпизод со стаканом произошел на две недели раньше (именно после него Гоген и написал первое письмо Тео). Бернар в письме к Орье пересказывал историю, которую услышал от Гогена сразу по возвращении того из Арля. «Вот что он мне рассказал: «Накануне моего отъезда Винсент побежал за мной, – дело было ночью, – а я обернулся, потому что Винсент последнее время вел себя странно и я был настороже. Затем он сказал мне: «Ты неразговорчив, ну и я буду таким же». Я отправился ночевать в гостиницу, а когда вернулся, перед нашим домом собралось все население Арля. Тут меня задержали полицейские, так как весь дом был залит кровью. Вот что случилось: после моего ухода Винсент вернулся домой, взял бритву и отрезал себе ухо». Похоже, что легенду о нападении с бритвой Гоген создал уже потом, поскольку в парижских кругах ходили разговоры о неблаговидном поведении Гогена, малодушно покинувшего друга в трудную минуту. Это более вероятно, поскольку агрессивных склонностей во время припадков у Ван Гога ни до того ни после не наблюдалось.

Несмотря на то, что Гоген оставил его в трудную минуту, Винсент до конца жизни относился к Полю дружелюбно, переписывался с ним, справлялся, как идет работа. Он хорошо понимал Гогена. А для Ван Гога понять – значило простить.

После того, как Винсента поместили в арльскую больницу под наблюдение врача (точнее, 23-летнего практиканта) Феликса Рея, он оставался без сознания три дня. Гоген, уезжая из Арля, предварительно вызвал Тео. Когда тот приехал, Винсент уже начал приходить в себя. Он плохо помнил происшедшее, не понимал, зачем надо вызывать с места Тео, который как раз обручился с Иоханной Бонгер. Он уверил брата, что с ним уже все в порядке, и настоял, чтобы Тео вернулся в Париж.

В первых числах января Винсент уже приступил к работе, написав длинный тоскливый зал арльской больницы с закутками постелей и группой больных возле незажженной печурки. 7 января он вышел из больницы. Верный Рулен доставил его домой и вместе с семьей заботился о нем и после этого.

Все прошло так быстро, что Винсент отнесся к этому не серьезно, уверяя окружающих, что это обычный шок от переутомления и местного климата. Время от времени он ходил на перевязку к милому и внимательному Рею, написал его портрет. Тот с благодарностью принял подарок и только через много лет с удивлением узнал, насколько большую ценность хранил на своем чердаке. В эти дни Винсент написал еще два автопортрета. И если первый – скорее этюд, как будто художник проверял: вернулось ли к нему его искусство, то второй тянет на философское обобщение. Недаром его никто не называет автопортретом Винсента Ван Гога, а просто – «Человек с перевязанным ухом». Это образ стоического человека, не сломленного судьбой. Вейсбах дал ему еще более яркое название – «И все же!»

Казалось, все вошло в свою колею. И если бы не бессонница, Винсент считал бы, что все нормально.

В начале февраля у него появились кошмары и галлюцинации. Он собрался с силами и сам пришел в больницу. Его опять госпитализировали. Похоже, все было серьезнее, чем казалось сначала. Пробыв некоторое время в госпитале, Ван Гог снова быстро оправился, вернулся домой и принялся за работу. Вдруг в марте к нему явились полицейские и силой увели в больницу. Доктора Рея в тот раз не было, и Ван Гога заперли в изолятор. Он старался не протестовать, чтобы его не приняли за буйнопомешанного. Как потом выяснилось, группа жителей Арля подала мэру заявление с 30 подписями, требуя лишить Винсента Ван Гога свободы действий.

Тео, тревожившийся за брата, узнал об этом от пастора Саля – одного из горячих доброжелателей Винсента. Тот писал, что в свете первого приступа теперь все мелкие странности, не стоящие внимания, истолковываются неблагоприятно для Винсента.

Сам Ван Гог молчал. Тео взывал: «Нет ничего мучительнее неизвестности… Ты столько сделал для меня, что я прихожу в отчаяние, зная, что теперь, когда мне предстоят счастливые дни с моей дорогой Ио, ты переживаешь тяжкое время». На 17 апреля была назначена свадьба Тео с Иоханной.

На этот вопль души Винсент откликнулся, рассказав в подробностях, что случилось. Грубый арест, к счастью, не вызвал нового приступа, но петиция горожан его очень задела, оставив в

душе шрам. Он не ожидал такого от соседей, даже писал, что все окружающие к нему добры и внимательны.

В оправдание соседей надо сказать, что никто из них этой петиции не подписывал и даже не слышал о ней. Но душевное равновесие было уже нарушено. Любимый дом Винсента опечатала полиция, во время половодья туда проникла вода. Дом в его отсутствие не топили, и многие картины испортились от сырости. Друга и добровольную няньку Рулена перевели в Марсель. Скоро туда же должна была уехать и жена с детьми. Винсент временно снял две комнаты у доктора Рея. Пастор Саль подыскивал ему другую квартиру, но художнику уже ничего не хотелось. У него опять был упадок сил. Из Парижа приехал навестить его Поль Синьяк. Художник Конинг, земляк Винсента, готов был надолго поселиться в Арле, то же самое предлагали художники Де Хаан и Исааксон, которые после отъезда Винсента остановились у Тео, но Ван Гог отклонял все предложения.

Будучи в полном сознании и здравом уме, он принял решение удалиться в убежище для душевнобольных.

Современные психиатры пытались восстановить клиническую картину болезни Ван Гога. И склонны считать диагноз, поставленный практикантом Феликсом Реем и подтвержденный доктором Пейроном, заведующим Сен-Польским приютом, правильным: эпилептический психоз. Среди родственников Винсента со стороны матери были эпилептики; падучей страдала одна из его теток. Позже душевное заболевание настигло и Тео и Виллемину. Очевидно, корни болезни следует искать в наследственности. Но наследственное предрасположение могло и не привести к болезни, если бы не «благоприятные» условия. Постоянное колоссальное напряжение умственных и душевных сил, хроническое переутомление, недоедание, алкоголь, нравственные потрясения – всего этого более чем достаточно, чтобы проявилось потенциальное предрасположение к болезни. Вряд ли отъезд Гогена можно считать непосредственной причиной вспышки болезни. Винсент не рассчитывал, что Гоген останется с ним надолго, поскольку ему было известно, что тот все время рвался куда-нибудь в тропики. Отъезд разве что чуть-чуть ускорил события. И уж совсем не могла быть причиной болезни предстоящая женитьба Тео, как пытаются представить дело некоторые исследователи. Они утверждают, что якобы Винсент ревновал брата, а также боялся, что Тео перестанет оказывать ему денежную помощь. Но Ван Гог всегда отличался альтруизмом. Даже когда Тео собирался жениться на «больной» Мари, Винсент поддерживал его и ободрял, а тут все же речь шла о счастье горячо любимого брата. Наоборот, письма

свидетельствуют о том, как Винсент радовался, что теперь будет кому позаботиться о здоровье брата (а здоровье Тео к этому моменту тоже внушало опасения). Он был доволен тем, что хоть Тео порадует мать своим браком. Женитьба, скорее, была положительным фактором, который поддерживал в Ван Гоге желание выздороветь. Нет, болезнь начала наступать на Винсента еще в Париже.

После арльских событий вся оставшаяся жизнь Ван Гога проходит в тоске по прошлому – родине и былым мечтам. Его нельзя назвать сумасшедшим в полном смысле этого слова. Самое загадочное в его болезни – чередование периодов полного отключения от действительности и сохранения такой же полной ясности ума. В эти моменты его душевное спокойствие, трезвость анализа и четкость видения даже возрастали. Создается ощущение, что два постоянно сталкивавшихся в нем человека, о которых говорил Тео, наконец, разделились, не мешая друг другу. В его поздних произведениях нет признаков безумия. В них – не болезнь, а тоска. Как раз потому, что болезнь не затуманивала его разума, он и не мог избавиться от ужаса перед ней, от мысли, что когда-нибудь она может поглотить его целиком.

Убежище Сен-Поль находилось поблизости от маленького провинциального городка Сен-Реми, в красивой местности, с рощами олив, полями пшеницы и видом на отроги Малых Альп. Когда-то на этом месте размещался старинный августинский монастырь, от которого сохранилась церковь и часть здания. Вокруг приюта раскинулся не слишком ухоженный парк. Сосны этого парка мы можем видеть на многих картинах Винсента. Больных в убежище было немного, и Ван Гогу выделили не только комнату внизу, но и позволили использовать верхнюю комнату в качестве мастерской. Ему разрешалось выходить в поля на этюды, правда, в сопровождении санитара.

Больницей в те годы заведовал доктор Пейрон – корректный и внимательный, правда, не специалист по душевным болезням. Это, собственно, и нельзя было назвать больницей. Слово «убежище» больше соответствовало его сути – все лечение сводилось к длительным ваннам и соблюдению режима дня, а в роли охранников выступали санитары. Ван Гог работал, работал, работал. День за днем он писал поэму о природе Прованса. Языками пламени на его картинах вставали кипарисы, золотым морем разливались поля на фоне далеких гор. А среди волн пшеницы возникал одинокий маленький жнец как олицетворение Смерти, точно так же, как его Сеятель был олицетворением возрождения. Даже теперь, под нависшим над ним дамокловым мечом безумия, Ван Гог всегда писал с натуры. Лишь иногда он

воспроизводил картины, возникающие в замутненном сознании, – так была написана «Звездная ночь» в июне 1889 года. Тео был встревожен этой картиной настолько, что попросил брата до полного выздоровления не рисковать, проникая в таинственные сферы.

Винсента хватило на осень и зиму. «Монастырская» жизнь начала тяготить его, тем более, что никто здесь в общем-то не пытался лечить. И он попросил Тео подыскать ему что-нибудь более подходящее.

Пока он находился в этом полудобровольном заточении, его имя начало, наконец, приобретать известность. Еще в мае Тео спрашивал, какие картины Винсент хотел бы выставить на предстоящей выставке Независимых в Париже. Ван Гогу было безразлично: «Пошли им, пожалуй, «Звездную ночь над Роной» и пейзаж в желтом и зеленом». Тео так и сделал, после чего поступило приглашение выставляться с «Группой двадцати» в Брюсселе. А это уже был успех. «Группа двадцати», дела которой вел энергичный Октав Маус, ставила своей целью показывать все самые интересные и значительные работы новых художественных течений. И вот целый ряд полотен Ван Гога, в том числе «Подсолнечники» и «Красные виноградники», появились на брюссельской выставке в 1890 году и вызвали сенсацию. «Красные виноградники» купила художница Анна Бош (сестра Эжена Боша – арльского знакомого Винсента) за 400 франков. Это был первый коммерческий успех Ван Гога. В январе появилась уже упомянутая статья о Ван Гоге, написанная молодым Альбером Орье. Правда, она была далека от настоящего понимания как сущности поисков Ван Гога, так и его личности, но это было начало славы. И наконец, уже в марте открылась выставка Независимых на Елисейских Полях, где десять полотен Ван Гога заняли целую стену. Подобранные по принципу контрастных сочетаний, они образовывали единый мощный аккорд, бьющий по восприятию. «Многие подходили ко мне, чтобы выразить свое восхищение ими, – писал Тео. – Гоген говорил, что твои картины – гвоздь выставки».

Винсент отреагировал на эту радостную новость на удивление сдержанно. Он даже не сразу поинтересовался, какая именно картина продана, да и то для того лишь, чтобы послать Анне Бош еще что-нибудь в подарок. Куда больше его обрадовало сообщение, что Ио родила мальчика. Малыша назвали в честь дяди Винсентом Виллемом (сам Винсент, правда, хотел, чтобы мальчику дали имя в честь отца и деда – Теодор). Хотя к тому времени у Ван Гога уже были племянники – дети его сестер Анны и Элизабет, но он их никогда не видел и мало интересовался ими.

А сын Тео был ему дорог как собственный ребенок. Этому событию он посвятил картину с изображением цветущей ветки миндаля на фоне голубого неба. В тот момент, когда Винсент работал над ней, у него случился последний приступ, очень тяжелый и длительный. Когда Ван Гог пришел в себя, он написал брату: «Теперь я оставил всякую надежду». И все же вряд ли стоит считать, что именно здесь он поставил точку на своей жизни, ведь не зря в 1881 году он сказал: «Даже если я упаду 99 раз, я поднимусь в сотый».

Винсент нашел в себе силы подняться еще раз. Он решил уехать из Сен-Реми и поселиться в деревне на севере. Ему понравилась идея Камиля Писсарро – приехать погостить у него. Но жена Писсарро побаивалась, что общение с душевнобольным повредит детям. Тогда Писсарро вспомнил о своем знакомом – докторе Гаше, жившем в маленьком городке Овере к северу от Парижа, и посоветовал обратиться к нему. Доктор Поль Гаше был гостеприимным, доброжелательным, слегка эксцентричным человеком. Он дружил со многими художниками, да и сам иногда писал картины под псевдонимом Ван Риссел. Тео съездил к Гаше, и этот живой интеллигентный 62-летний человек произвел на него очень хорошее впечатление. Даже внешне он показался Теодору похожим на Винсента. Выслушав симптомы, Гаше заявил, что это не сумасшествие и что он берется вылечить Ван Гога.

Винсент покинул Сен-Реми в мае 1890-го, проведя в убежище ровно год. В последние перед отъездом дни он энергично работал над холстом с розами на светло-зеленом фоне и над двумя полотнами с большими букетами фиолетовых ирисов.

По пути в Овер он решил заехать в Париж. Тео беспокоился о нем и хотел, чтобы кто-то сопроводил брата, но Винсент убедил его, что бояться нечего, поскольку обычно после сильных приступов у него наступает длительный спокойный период. Он благополучно добрался до Парижа. Иоханна, впервые увидев деверя, была приятно поражена его здоровым и бодрым видом. Четыре дня в Париже прошли очень хорошо. Винсент сразу подружился с Ио, с большой нежностью отнесся к племяннику, которому как раз исполнилось четыре месяца, повидался с друзьями, посетил выставку в Салоне и отбыл в Овер.

Живописный Овер больше походил на село, чем на город. Вокруг расстилались поля, их прорезала неторопливая речка Уаза. Именно эти места прославил в своих картинах художник барбизонской школы Добиньи. Его вдова еще жила здесь, а сад Добиньи был местом прогулок. Здесь в разное время работали Домье, Писсарро, Сезанн. Первые полтора месяца в Овере Ван Гог пребывал в спокойном рабочем состоянии духа. Доктор ему тоже

понравился. «Я нашел в докторе Гаше друга и почти как бы нового брата, настолько мы с ним похожи физически и духовно… Он очень нервен, и у него тоже есть странности… Он потерял несколько лет назад жену, что сильно надломило его».

Ван Гог жил в недорогой гостинице, которую держали супруги Раву, снимая у них комнату с пансионом. Дочь Раву – 16-летнюю Аделину – он несколько раз писал. Ни хозяева, ни постояльцы не подозревали, что этот приятный голландец прибыл из приюта умалишенных. Он был всегда спокоен, любезен, охотно играл с детьми, и дети любили его.

Гаше советовал не думать о болезни и работать, сколько хочется. Винсент в письме к брату высказал предположение, что у доктора тот же недуг, что и у него, и работа помогает Гаше сохранить равновесие. Возможность сохранить равновесие вселяла в Винсента надежду.

Но вскоре в его настроении происходит перелом. Шаткое равновесие нарушило письмо Тео от 30 июня.

Тео сообщал, что тяжело заболел маленький Винсент. Отношения Теодора с Буссо и Валадоном обострились. Тео раздражало, что они ему не доверяют и выделяют меньше денег. Он поделился с братом своим решением: поставить ультиматум – если они не пойдут навстречу, он уйдет и начнет собственное дело. Конечно, придется урезать расходы. На некоторое время семье придется затянуть пояса. «Что ты на это скажешь, старина? Не думай слишком много обо мне и наших, знай, что самое большое удовольствие, какое ты можешь мне доставить, – это сознание, что ты делаешь свою работу, ведь она великолепна».

Когда-то Винсент сам не раз советовал Тео уйти из фирмы. Но теперь он вдруг почувствовал страх перед будущим и той ответственностью, которая тем самым возлагалась на него, а он ничего не мог обещать и ни за что не мог ручаться. Винсент не мог даже ручаться за собственный рассудок. Вдруг завтрашний день превратит его в «конченого человека». Он боялся за ребенка. Боялся за Тео. Съездил в Париж поговорить с братом лично. Разговор не рассеял его тревог.

Тео пытался его успокоить: с ним все будет в порядке. Он полностью верил Гаше.

Но сам Винсент уже не верил ни себе, ни доктору: «Он болен еще сильнее, чем я». У Тео со здоровьем тоже было плохо – у него были больны почки. Ни матери, ни сестре Винсент не рассказал о своих тревогах. Писал, что работает, чувствует себя спокойно, проводит в полях целые дни. На его последних картинах действительно изображены поля. Брату написал: «Мои картины напоминают отчаянный тоскливый вопль… Я не побоялся

выразить в них чувство предельной тоски и одиночества». Он уже купил револьвер в оружейной лавке в Понтуазе.

Никто из окружающих ничего не подозревал. В воскресенье, после завтрака с супругами Раву, Винсент, как обычно, ушел с мольбертом в поля. Все были спокойны, пока не обнаружилось, что Ван Гог не вернулся к обеду – он отличался пунктуальностью. Уже под вечер мадам Раву увидела своего постояльца, который медленно шел, держась рукой за бок. Его спросили, здоров ли он. Он буркнул что-то невнятное и поднялся к себе в мансарду. Встревоженный хозяин пришел поинтересоваться здоровьем художника. Винсент лежал на постели. Не отвечая, он молча указал на рану в груди около сердца.

Поскольку доктор Гаше не практиковал в Овере, Раву послали за местным врачом. Того, как назло, не оказалось дома. Тогда позвали Гаше. Тот сразу бросился к Винсенту, перевязал рану и спросил адрес Тео. Ван Гог отказался дать адрес – ему не хотелось волновать брата. Тогда Гаше адресовал записку в магазин «Гупиль». Постоялец той же гостиницы художник Хершиг вызвался рано утром отвезти ее Тео. Получив страшное известие, Тео немедленно бросился в Овер. Увидев брата, Винсент сказал: «Я опять промахнулся». – Потом добавил: «Не плачь, так всем будет лучше».

Всю ночь и весь следующий день он был в сознании – сидел на кровати, курил трубку и разговаривал с Тео: они вспоминали прошлое, свое детство. Это спокойствие ввело всех в заблуждение. Глядя на Винсента, никому в голову не могло прийти, что рана смертельна. Никто не принял никаких экстренных мер. Тео успел написать письмо жене – она была в Голландии. «Если бы только нам удалось вселить в него немножко мужества и он захотел жить!»

Но к вечеру началась агония. Винсент Ван Гог умер в час ночи 29 июля 1890 года. За несколько минут до смерти он сказал: «Как я хочу домой!»

Судя по черновику письма к Тео, он до последнего не был уверен – сводить ли счеты с жизнью. И возможно, если бы ему была оказана соответствующая помощь, то желание жить проснулось бы с новой силой. Недаром несколько лет назад, когда Марк Бегеман тоже покушался на свою жизнь, Винсент сказал по этому поводу – «неудавшееся самоубийство – лучшее лекарство от самоубийства».

Похороны состоялись 30 июля. Провожающих было много: многие приехали из Парижа. В комнате, где стоял гроб, друзья развесили последние картины Ван Гога, поставили мольберт и кисти, усыпали гроб его любимыми желтыми цветами. Доктор

Гаше нарисовал Винсента в гробу.

Для Тео смерть брата была непоправимым ударом, от которого он уже не смог оправиться. При жизни его любовь к старшему брату выглядела слегка покровительственной. Но Винсент видел истинную сущность младшего брата. Он писал матери: «Тео гораздо более самоотвержен, чем я, это коренится глубоко в его натуре. Когда отца не стало и я поселился в Париже, брат так сильно привязался ко мне, что я только тогда понял, как он любил нашего отца. И хорошо, что я не остался в Париже; он и я, мы были бы слишком поглощены друг другом, а жизнь не приспособлена для этого».

«О, мать! – горестно писал Тео после смерти брата. – В нас с ним текла поистине одна кровь».

Первые месяцы он еще держался, поскольку был занят тем, что устраивал персональную выставку Винсента. Но как только это было сделано, в октябре 1890 года Тео Ван Гог, всегда такой уравновешенный, рассудительный и сравнительно благополучный Тео, счастливый муж и отец, внезапно потерял рассудок. Произошло это после очередной ссоры с его работодателями. В первом приступе безумия Тео начал делал то, о чем когда-то мечтал его брат: он послал телеграмму Гогену с уведомлением, что ассигнует деньги на поездку в тропики, потом стал спешно устраивать ассоциацию художников… Скоро его болезненное возбуждение перетекло в опасную стадию буйства, а затем в полную апатию. На плечи Иоханны свалилось еще и это несчастье. Она смогла собраться с силами, увезла мужа в Голландию и поместила в лечебницу. Болезнь Тео была суровее, чем у старшего брата, – его сознание померкло полностью. Он умер в январе 1891-го в Утрехте 34 лет от роду, так и не приходя в рассудок, пережив брата всего на полгода. Тео и Винсент – две половинки одной сущности. Вторая половинка не смогла жить без первой…

В 1964 году на их родине в Гроот Зюндерте был поставлен памятник работы Осипа Цадкина: два брата Ван Гога, тесно прижавшись, поддерживая друг друга, настойчиво идут вперед.

Молодая вдова Иоханна Ван Гог-Бонгер, прожившая в счастливом браке всего полтора года, покинула Париж и, уехав с маленьким Винсентом в Голландию, поселилась близ Амстердама. Она открыла небольшой пансион, на средства которого и жила, сумев сохранить все картины Ван Гога. Эта мужественная женщина уже тогда понимала, какую миссию должна выполнить: сохранить для потомков то, ради чего жили братья Ван Гоги. Из Голландии она писала Бернару: «Это хороший дом, и мы расположимся в нем более свободно – ребенок,

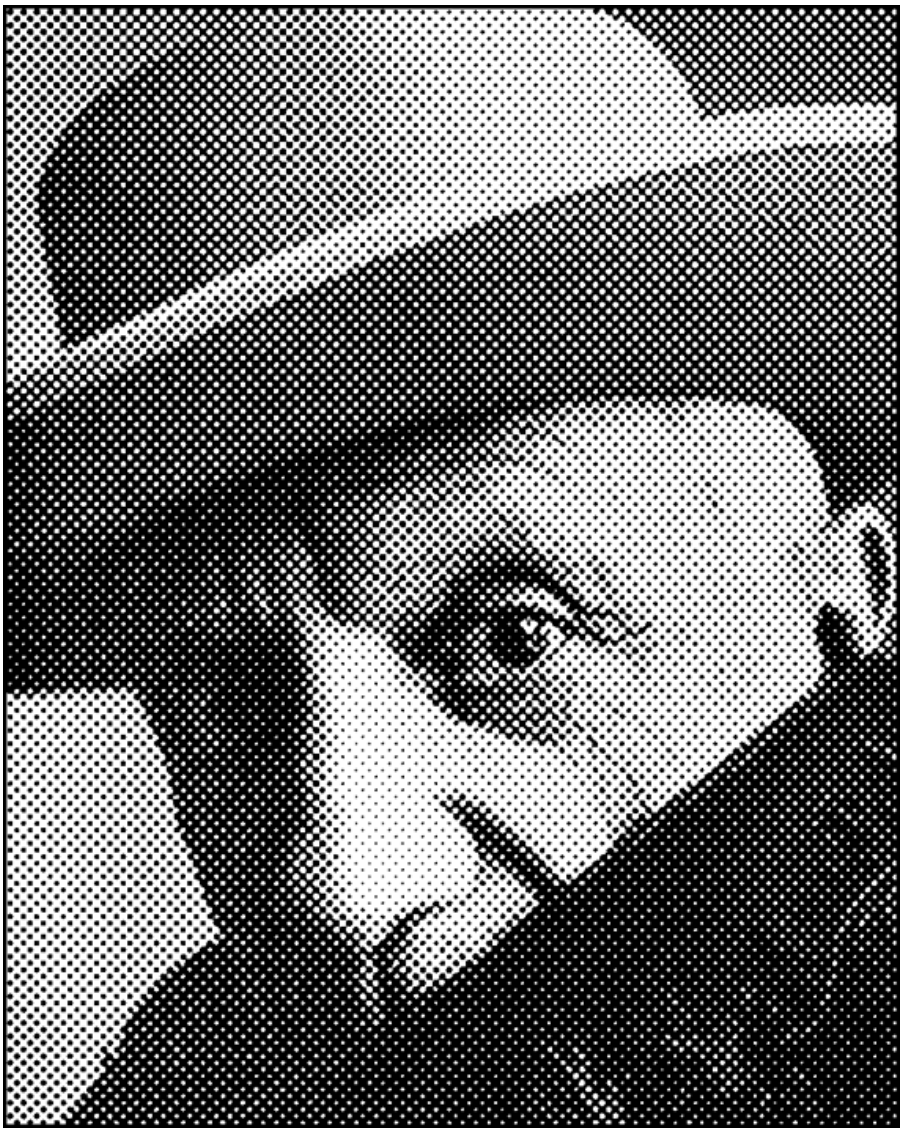
картины и я, – чем в нашей городской квартире, где нам было все же так хорошо и где я провела счастливейшие дни моей жизни. Вы не должны опасаться, что картины будут отправлены на чердак или в кладовую. Весь дом будет украшен ими, и когда я размещу их, то, надеюсь, вы когда-нибудь приедете посмотреть на них в Голландию».

В 1892 году Иоханна сумела организовать выставку работ Винсента Ван Гога в Амстердаме. Долгие годы она занималась систематизацией переписки Ван Гога с Тео и в 1914 году опубликовала полную подборку писем. Тогда же она перевезла прах Тео из Утрехта в Овер, где похоронила его рядом с братом. Сын Иоханны и Тео, инженер Винсент Биллем Ван Гог, продолжал работу матери: именно ему мы обязаны тем, что в 1953 году было опубликовано фундаментальное и полное собрание корреспонденции Ван Гога – к столетию со дня рождения художника.

Пабло Пикассо

«Преувеличивай самое существенное».

В. Ван Гог



8 декабря 1880 года в церкви Апостола Иакова в Малаге, что на юге Испании, дон Хосе Руис Бласко сочетался законным браком с Марией Пикассо Лопес. Там 25 октября 1881 родился Пабло Руис-и-Пикассо (Ruiz-y-Picasso). Отец происходил из

старинного дворянского обедневшего рода. Предки дона Хосе были выходцами из Кастилии и, в силу своего знатного происхождения, освобождались от уплаты королевских и местных налогов еще в Средние века. А потому при крещении мальчик получил положенные ему 9 имен, которыми в дальнейшей жизни не пользовался.

О донье Марии известно очень мало, а сам художник старался о ней не говорить. Зато он много писал свою мать, например в 1896 году – небольшой портрет 18 х 12 см, в 1923 году – еще один. Этот последний стоит упомянуть особо. Его Пикассо хранил у себя до самой смерти. На нем овдовевшей донье Марии под семьдесят, она в темном, но седые волосы подобраны, как и в далеком 1896 году. В это время она, как и прежде, жила в доме на улице Мерсе в двух шагах от Школы изящных искусств, ради работы в которой ее покойный муж был вынужден перебраться в Барселону. Мария Пикассо была умной и тактичной женщиной, слепо верила в судьбу и талант сына, хотя напрямую с искусством никак не соприкасалась. Умерла донья Мария за две недели до взятия Барселоны франкистами, другими словами, умерла вместе с республиканской Испанией, олицетворением которой в глазах всего мира был ее сын. Фамилия, доставшаяся ей от предков, – Пикассо – в Испании встречается редко. Поэтому исследователи приписывают великому художнику XX века то итальянские, то иудейские, а то и цыганские корни.

Очевидно, нестандартность материнской фамилии отвечала артистической натуре будущего художника. Свои ранние работы он начал подписывать – Пабло Руис или Руис-Пикассо, а потом оставил только – Пикассо. Это нельзя считать псевдонимом, поскольку в Испании ребенок получал от родителей обе фамилии – и отца, и матери. Сам же Пабло Пикассо однажды признался, что ему понравилось двойное «с», редко встречающееся в испанских фамилиях.

Его отец был учителем рисования и мастером декоративных росписей интерьеров. Дон Хосе никогда не стремился к новаторству, не рвался потрясти мир новыми открытиями. Он не обладал большим талантом, но был хорошим мастером своего дела. В 80-х годах Хосе Руис занимал должность помощника преподавателя в классе рисунка в городской художественной школе, а также числился хранителем местного Художественного музея. Поэтому естественно, что именно отец первым заметил, что у мальчика с малых лет проявился незаурядный талант, и именно он дал сыну первые уроки. В отрочестве и юности Пабло постоянно рисовал отца – худощавого человека с тонким лицом и

остроконечной бородкой (Дон Кихот). Пикассо говорил, что внешность отца навсегда запечатлелась у него как тип мужского облика: «когда я рисую мужчину, я всегда представляю себе дона Хосе».

Хотя дон Руис умер, так и не осознав, что его сын гениальный художник, он не мог не обратить внимания на то, что мальчик уже с шести лет уверенной рукой делал сначала карандашные наброски, а потом и акварельные. Причем, рисовал не по-детски. Кажется, он сразу начал работать как профессионал. В 9 лет он изобразил сцену боя быков – довольно сложную многоплановую композицию, которую не каждый взрослый решит так умело. Картины боя быков были близки ему с детства. Жестокость и благородство тавромахии всегда зачаровывала Пикассо. Да, это убийство, но матадор рискует жизнью в той же степени, что и его жертва. Это состязание, ставка в котором – жизнь. Состязание, в конце которого наступает «момент истины», как назвал его Хемингуэй.

В раннем возрасте он уже помогал отцу. Дон Хосе поручал ему дорисовывать голубей для росписей. Они оба любили голубей. Занятия в общеобразовательной школе тяготили Пабло. Он не мог как следует разобраться в правилах арифметики, вместо этого на уроках из цифр и букв составлял орнаменты, фигуры людей и птиц.

(«В двенадцать лет я рисовал, как Рафаэль», – говорил Пикассо, не считавший скромность достоинством.)

Когда Пабло исполнилось 9 лет, в Малаге закрывался Художественный музей, в котором работал отец. Жалованья помощника преподавателя семье не хватает, и в конце 1890 года семейство переехало в Корунью на север Испании, где дон Хосе Руис получил место преподавателя рисунка. Теперь в семье уже трое детей – Пабло, Лола и Кончита (которая умерла пять лет спустя) – им соответственно девять, шесть и три года. В Корунье Пабло оканчивал среднюю школу, а еще через несколько лет семья опять переехала, на этот раз – в столицу Каталонии Барселону. Страсть мальчика к рисованию к этому времени стала всепоглощающей. Окружающую жизнь он воспринимал через рисунок. Все, что он видел, тут же переносилось на белую плоскость: горячий пляж, бредущие по тропинке мулы, рыбаки с сетью, мать, отец, сестра, друзья и соседи. Даже письма родным он не писал, а рисовал. И наступил день, когда отец вручил Пикассо свою палитру и кисти со словами: «Сын мой, больше я ничему не могу тебя научить».

Когда отец признал, что сын в его 14 лет безупречно овладел приемами академического рисования и готов к поступлению, как

сейчас говорят, в вуз, Пабло подал документы в барселонскую Школу изящных искусств. На вступительном экзамене юный Пикассо поразил всех – задание, на которое абитуриентам обычно отводится месяц (фигура обнаженного натурщика), он не только выполнил за 1 день, а выполнил на «отлично». И его зачислили на старший курс этого консервативного заведения.

Но юный вундеркинд не оправдал возложенных на него ожиданий – когда ему окончательно надоело рисование гипсовых слепков и бюстов, он ушел из школы. Пабло поступил было в Мадридскую академию художеств Сан-Фернандо, но также быстро оставил ее. Впоследствии Пабло Пикассо вспоминал о своих академических работах с неприязнью, предпочитая им те, что писал еще в Корунье под наблюдением отца (например сделанный им в четырнадцатилетнем возрасте портрет маслом «Босая девушка», в котором чувствуется влияние Сурбарана). Единственной культурной Меккой юного Пикассо стал музей Прадо, где юноша открыл для себя Веласкеса, Эль Греко, Мурильо, Гойю, работы которых неоднократно переосмысливал в течение творческой жизни.

В 15 лет Пабло пишет большую сюжетную картину «Посещение больной» («Наука и милосердие») в любимом доном Хосе Руисом сентиментальном жанре, причем фигуру врача юный художник писал со своего отца. В 1897 году эта картина экспонируется на выставке в Мадриде. Уже в этой ранней картине можно найти деталь, которая предвещает Пикассо голубого периода – повисшая рука больной с длинными, как бы стекающими вниз, пальцами. Именно эта деталь вызвала критические замечания в стиле: «Врач щупает пульс у перчатки». Пикассо пишет еще несколько жанровых картин, подражая то одному, то другому художнику, нащупывая свой путь. Он еще в юности попробовал силы в разных жанрах, и отверг их. Но любое впечатление шло в копилку его опыта.

Пикассо вспоминал, как однажды в селении молнией убило старуху с внучкой и местный врач предложил Пикассо зарисовать трупы, пока будет идти вскрытие. Ждали судебного врача, но он не приехал, поэтому вскрытие помогал делать ночной сторож. Точно следуя указанию врача, он произвел трепанацию черепа, перепачкав руки в крови и не переставая улыбаться пьяной улыбкой. Решимость оставила Пикассо, и он сбежал оттуда. Не исключено, что это происшествие наложило отпечаток на подсознание художника и сказалось в дальнейшем, когда Пикассо начал писать человеческие головы в кубистской манере.

Испания времени юности Пабло Пикассо – это большая провинция, нищая и потерянная, которая никак не может

расстаться с прошлым и сделать шаг навстречу переменам, как другие страны. Брожение умов там началось только в конце XIX века. К счастью для Пикассо, центром этих перемен была Барселона, в которой он жил. Пабло сблизился с кружками молодой интеллигенции, в которых ломали копья революционно-анархически настроенные молодые испанцы, приобщился к богемному быту. В этой среде были популярны имена Ибсена, Метерлинка, Вагнера, Домье, Толстого, Ницше, Кропоткина.

Художники Барселоны, тяготевшие к символизму, вносили в него дух «мистической нищеты». Вполне естественно, что именно в таверне «Четыре кота», где собирались живописцы и поэты, была в 1890-х устроена выставка молодого художника Нонелля – экспрессивные этюды молящихся старух, изможденных крестьянок, нищих.

В 1899 году в этом же кафе состоялась первая персональная выставка работ Пабло Пикассо. Это артистическое кафе просуществовало недолго – через четыре года оно закрылось, но этот этап оказался необходимой ступенькой в становлении Пикассо как художника.

В 1897–1899 годах в зарисовках у юного Пабло самые популярные сюжеты – это живые уличные сценки, коррида, сгорбленные старики, оборванные нищие, кабаре, рыбаки. Мотивы бедности, скорби, отчаяния наполняют его рисунки. Гордая нищая Испания останется его любовью на всю жизнь.

Испанские художники покидали родину, истощенную долгими годами художественного безвременья. Все рвались в Париж – туда, где создавалось новое искусство. Характерная черта времени – стихийное паломничество в Париж. Знаменитую строптивую «Парижскую школу» составили в основном эмигранты из разных стран.

В 1900 году Пикассо вместе с приятелем Карлосом Казагемасом тоже отправился завоевывать Париж…

Он был не первым испанским художником, приехавшим завоевывать Париж, но его соотечественники затерялись, растворились среди десятков и сотен таких же, как они, юных бунтарей. И только Пикассо стал великим мастером, не потеряв при этом национальной самобытности. Он не подчинился Парижу, а подчинил его себе. Испанские традиции, впитанные им в Малаге, Корунье, Барселоне, Мадриде, на художественной почве Франции расцвели небывалыми фантастическими цветами.

В Париже с 1901 по 1904 год Пикассо создал серию сходных по стилю картин. Этот период был в дальнейшем назван *голубым периодом* из-за преобладания в работах художника голубого и серого цветов. В эти годы он писал людей в данс-холлах и кафе,

столичную жизнь, в которую погрузился с головой, любовные пары… Именно в этот период испанец создал полотна: «Старый гитарист», «Жизнь», «Старый нищий с мальчиком» и другие.

Очень интересен анализ голубого периода Пикассо, который провел Карл Густав Юнг. С точки зрения психолога образный ряд художника отражал символику, которая обозначала у древних греков подземный мир бессознательного. По мере того как Пикассо углублялся в него, отказываясь от мира разума, цветовая гамма его картин темнела: проявился комплекс нисхождения в ад – пустынно-голубой мир метафизической нищеты: «Я увожу к отверженным селеньям»…

Пока Пикассо, как губка, впитывал новые впечатления, пытаясь запечатлеть все, что он видит, его друг Карлос умудрился серьезно влюбиться. Он сходил с ума от любви, болел, пытался убить ее и стрелялся сам. Пабло очень переживал за друга, но его собственное сердце пока было свободно.

Пикассо не сразу остался жить в Париже. Он дважды пытается устроиться там, но оба раза возвращался в Барселону. Это были не обдуманные решения, а скорее попытки побега, предпринятые наспех. Однако в 1904 году друг Пабло скульптор Пако Дурио пообещал ему поддержку, и в январе этого же года Пикассо окончательно решил переехать. 12 апреля 1904 года Пикассо с 300 франками в кармане отправился в Париж. Друзья помогли ему поселиться в обшарпанном здании, именуемом в среде молодых художников «прачечной баржей». Это был причудливый дом, состоящий в основном из чердаков и подвалов. Через вход вы попадали прямо на второй этаж, а уже оттуда можно было спуститься вниз по внутренним лестницам. Он немного напоминал неуклюжий корабль – отсюда и название. Зимой вода там замерзала, а летом было нестерпимо жарко.

С 1901 года Пикассо выставлялся у «тетушки Вейль» и у А. Воллара. В это время он ушел от влияния стиля модерн, который надолго оставил след в колористической монохромии и в манере подчеркивать силуэты фигур. Своими учителями Пикассо считал Ван Гога, Гогена, Сезанна, Тулуз-Лотрека. Он начал писать яркими пастозными мазками в манере протофовизма.

Некоторые считают голубой и розовый периоды временем наибольшего расцвета творческих возможностей Пикассо. Они утверждают, что в то время он был настоящим художником-гуманистом, а потом поддался соблазнам модернизма и стал одержим демоном разрушения. Сторонники противоположной точки зрения бросаются в другую крайность – они считают, что в голубой и розовый периоды Пикассо еще не был самим собой, причисляют его картины тех лет к традиционализму, который не

имеет большого значения в творчестве художника.

И то и другое – несправедливо. Для самого Пикассо момент перехода от одного периода к другому (это относится и ко всему последующему творчеству мастера) никогда не был решающим – он вообще часто и легко переходил туда и обратно (от традиционного к разрушающему и наоборот), отказываясь предпочесть что-то одно. Между различными периодами в творчестве Пикассо много связующих звеньев.

Тем не менее, даже если бы его творческая деятельность прервалась в 1906 году, он и тогда вошел бы в историю как великий художник.

В двадцать лет Пабло уже был вполне сложившимся самобытным художником. Период ученичества был очень недолгим и насыщенным. Изнеженно-пушистая, золотисто-зеленоватая «Дама с собачкой», написанная в 1900 году, напоминает (и скрыто пародирует) колористическое и фактурное гурманство позднего импрессионизма. Чуть более поздняя зловещая кокотка в красной шляпе явственно напоминает о Тулуз-Лотреке. Поющая женщина в голубой комнате 1901 года вызывает в памяти Дега. А уже в 1901-м («Девочка с голубем», «Объятие», «Арлекин и его жена») Пикассо похож только на самого себя.

Нашему довольно неплохому знакомству с творчеством Пабло Пикассо мы обязаны Сергею Ивановичу Щукину – русскому купцу, страстному поклоннику и собирателю французской живописи, который основал в Москве общедоступную частную галерею. Сергей Щукин родился в 1854 году в Москве, а умер в 1936 году в Париже. Получив образование в Германии, он стал помогать отцу в управлении фирмой, а после смерти отца возглавил ее. Погруженный в торговые дела, он до определенного времени не разделял увлечения своих братьев, коллекционирующих старых мастеров и мастеров древности, приобретая картины лишь для украшения дома. Страсть к собирательству пробудилась в Сергее Ивановиче лишь в сорок с лишним лет. Зато он очень быстро определил главное направление своих интересов. С творчеством французских импрессионистов Сергея Ивановича познакомил брат Иван, постоянно живший в Париже. В Москве в это время мало кто собирал современную западную живопись. Впрочем, импрессионистов плохо знали и практически не ценили даже во Франции. Приобретая картины, Сергей Иванович не прислушивался ни к каким мнениям. Свой принцип выбора художественных произведений он определял так: «Если, увидев картину, ты испытываешь психологический шок, – покупай ее».

Про Щукина говорили, что он покупал «свежие» холсты с еще непросохшими красками. В общей сложности к 1918 году им было собрано 256 картин (у него было 50 работ одного только Пикассо). С 1910 года галерея Щукина стала доступна для всеобщего обозрения. Посетителям разрешалось осматривать ее по воскресеньям с 11 до 14 часов. На эти воскресные просмотры собирались студенты, гимназисты, репортеры, писатели, художники, артисты, коллекционеры. Экскурсии проводил сам Сергей Иванович. В 1918 году Щукин передал свое собрание городу. Лучшие картины из бывшего щукинского собрания находятся сейчас в Эрмитаже и Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Наследники Сергея Ивановича оспаривают законность национализации.

Пикассо жил в среде полунищей богемы, голодал. Вместо кровати – матрац, брошенный на пол. Большое окно. Мольберт. Иногда ему приходилось топить печку грудами своих рисунков. И все же, как вспоминает поэт Макс Жакоб: «Мы жили плохо, но прекрасно».

Примерно в это время в той же «барже» Пабло встретил Фернанду Оливье. Сначала он нанял ее в качестве своей первой натурщицы, а через некоторое время она стала его музой.

У него была масса друзей. Он излучал энергию и жизнелюбие, но творчество было сурово и резко. Как художник, он искал жестких, ранящих впечатлений, его интересовало «дно» жизни, он посещал психиатрические лечебницы, дома призрения, рисовал больных, проституток. В картинах то и дело можно видеть вспышки мрачного юмора. Например, на стене мастерской одного из своих друзей он нарисовал повешенного на дереве негра, а под деревом обнаженную пару, занимающуюся любовью.

Пикассо еще не окончательно осел во Франции. Он часто ездил к родным в Барселону. Корни живописи голубого периода гнездятся в Испании. Именно оттуда пришла в его картины гордая нищета и возвышенное убожество. Именно оттуда идет юмор сродни черному юмору Гойи, в котором неразрывно переплетается символика жизни и смерти. Самая большая и сложная картина из той поры «Положение во гроб Казагемаса» (того самого, который покончил с собой) внешне построена в стиле «Похорон графа Оргаса» Эль Греко: внизу расположена группа друзей, оплакивающих мертвого, наверху – сцена в небесах, куда вплетены фривольные образы из мира кабаре.

Символично полотно «Две сестры», композиция которого восходит к Елизавете и Марии со старинных картин – две усталые закутанные в покрывала женщины. Они вместе и врозь, каждая готова склониться на плечо сестры, но не смотрит ей в глаза. В

одной угадывается проститутка, в другой – монахиня.

Постепенно символика Пикассо освобождается от слишком явного привкуса аллегории. Внешне композиции становятся проще – на нейтральном мерцающем голубом фоне – одна, две фигуры. Они болезненно хрупки, покорны, спокойны, замкнуты и задумчивы. В это время Пикассо практически не пишет натюрморты. Он изображает только людей.

С 1901 по 1906 год живопись Пикассо представляет собой некую театрально-драматическую разновидность «народничества», в какой-то степени свойственного искусству его великих предшественников Ван Гога и Сезанна, у которых оно связано не столько с сюжетом, сколько с антисалонной направленностью. Художники намеренно огрубляли живописную фактуру, «опрощали» стиль. Они стремились, как писал Ван Гог, «выразить в грубой манере суровую и грубую правду». Но даже в этом свете голубые картины Пикассо во французской живописи выглядят обособленно, а вот для Испании они вполне органичны. Французские друзья Пабло никогда не могли понять его в полной мере, потому что он был из другого мира. Морис Рейналь говорил: «Нечто таинственное окутывало его личность, по крайней мере для нас, не привыкших к испанскому складу ума: поражал контраст между болезненной и тяжелой силой его искусства и его собственной натурой, между драматическим гением и веселым нравом».

Все окружающие ожидали, что художник вольется в когорту импрессионистов, стоявших на переднем крае парижского искусства. Но Пикассо пришел, чтобы выразить свое собственное понимание мира, поэтому не мог поддаться импрессионизму. Убаюкивающая созерцательность была не для него. Мягкие размытые тона, ускользающие линии мало отвечали его характеру. Свойственная Пикассо активность подхода прорвала оболочку видимого и вернула рисунку главенствующее значение. Рисунок стал сильнее и решительнее. Монохромность голубых картин только оттеняли могущество линий. Голубые фигуры на голубом фоне не тонут в плоскости, а зримо и выпукло выступают.

Уже тогда Пикассо был несравненным рисовальщиком. Он рисовал так легко и органично, что, казалось, его рука просто обводит уже существующие линии.

Голубой стиль Пикассо – это своеобразный вызов импрессионизму, отказ подчиниться диктату зрительного восприятия. Этого принципа неподчинения привычному, ожидаемому зрителем художник придерживался до конца жизни. В этом плане психологически оправдана тема слепоты в

творчестве Пикассо, например, композиция «Завтрак слепого», «Слепой гитарист», невидящий старик с мальчиком, скульптурная голова слепой. Руки персонажей – гибкие с длинными чуткими пальцами – это как бы нащупывающие руки-глаза. В творчестве мастера постоянно присутствует неудовлетворенность внешним, зрительно воспринимаемым аспектом явлений. Кажется, что если бы у нас был третий внутренний глаз, то он видел бы именно так, как видит Пикассо. Позднее он сам говорил: «Все зависит от любви. Дело всегда в этом. У художников нужно бы выкалывать глаза, как выкалывают щеглам, чтобы они лучше пели». Один из элементов, периодически появляющихся в его картинах, – сова, которая слепа днем, но хорошо видит в темноте.

На его картинах чаще всего изображены двое, причем далеко не всегда это мужчина и женщина (муж и жена). Мы часто видим на картинах Пикассо либо старика и мальчика, либо мать и ребенка, либо человека и животное. Они обрисованы компактно, замкнутым контуром. Эротики здесь практически нет – герои картин просто спасаются любовью от одиночества, пытаются оберегать и защищать друг друга – особенно дороги мастеру сюжеты, в которых слабый оберегает слабейшего (девочка с голубем, мальчик с собакой). В его работах видно стремление защитить грядущий день. То он пишет человека, несущего вырывающегося ягненка. То некто сильный оберегает играющих детей. В «Гернике» гений света держит в вытянутой руке свечу. В «Тавромахии» ребенок выводит из лабиринта ослепшего Минотавра.

Начиная с 1905 года тот же круг образов приобретает у Пикассо иную окраску. Наступает *розовый период,* который искусствоведы укладывают в два года: 1905–1906. По сути, он является продолжением предшествующего. Тут нет ни кризиса, ни перелома. Как будто луч надежды проникает в души героев Пикассо вместе с появлением в красочной гамме картин более светлых и прозрачных цветов: к осветленным оттенкам синего цвета присоединяются розовые, пепельно-розовые, золотисто-розовые тона. Картины «розового» периода представляют мир циркачей и бродяг («Семья акробатов с обезьяной», «Девочка на шаре», «Семейство комедиантов»). Пикассо уже считает себя приемным сыном Франции. Он окончательно поселился в Париже. У него постоянное ателье в Бато Лавуар (в «барже»). На двери мастерской надпись «Fu Rendez-vous des Poe’tes» («Встречи поэтов»). В гости к художнику и впрямь приходят писатели и поэты – Макс Жакоб, Андре Сальмон, Гийом Аполлинер, Альфред Жарри, Шарль Вильдрак, Жорж Дюамель. Фернанда Оливье выступает в роли его жены. В общем, у Пикассо начинается

относительно счастливый этап жизни. Душная замкнутость голубого периода сменяется ощущением легкости, свободы. В фигурах на картинах исчезает скованность, пространство раздвигается, тона становятся прозрачнее, воздушнее, возникает движение. Вместо сиротливой пары героями Пикассо становится семья или коллектив. Особенно часто на его полотнах встречается цирковая труппа. Они бедны, но свободны, ни от кого не зависят. Каждый из них в ответе за товарища. Попробуйте в картине «Девочка на шаре» закрыть атлета, и покажется, что девочка сейчас упадет. Закройте девочку, и будет казаться, что атлет уже никогда не встанет со своего куба. Пикассо собирался написать две большие картины о странствующих циркачах, но закончил только одну. Композиция второй («Семья акробатов») нам известна по наброскам, офортам и акварели. Персонажи, которых он так часто изображал в других картинах, здесь собраны в свободной многофигурной сцене на природе. Как любил говорить Пикассо – тут все *рассказано.* Утро, распряженная лошадь пасется рядом со старым фургоном, чуть в стороне топится железная печурка, женщина в годах моет посуду, более молодая несет хворост, ухватившийся за ее подол ребенок тоже старательно тащит веточку, неподалеку в траве возятся двое малышей, акробат наблюдает за балансирующей на шаре девочкой и т. п.

Другую композицию Пикассо довел до конца. Эта картина под названием «Комедианты» сейчас находится в Вашингтоне. «Комедианты» – самая большая ранняя работа мастера. На ней изображены бродячие актеры с поклажей за плечами – они уходят прочь. Среди них – уже знакомый нам по другим картинам худой арлекин, толстый клоун, два мальчика. При взгляде на эту группу возникает тревожный вопрос: куда они идут, что у них впереди?

Поэт Рильке под впечатлением от этой картины написал:

Но кто они, скажи, эти бродяги,
Эти люди, еще немного более
неуловимые, чем мы сами?..

……

они опускаются опять
на свой изношенный ковер, истрепанный
их вечным кувырканьем,
на во вселенной затерявшийся ковер…

В том же 1906 году у него появляются странные вещи – как

раз тогда, когда Пикассо становится известен как автор голубых и розовых картин, он начинает заново. Понемногу в его работах начинает просматриваться склонность к *кубизму*.

Сначала среди классических фигур иногда возникают угловатые, упрощенные по форме, грубо вырубленные и развернутые по плоскости силуэты, как будто художник двинулся вспять – к архаике.

Присущие раннему творчеству Пикассо мягкий колорит, правильные пропорции и пространственная перспектива, эмоциональная окрашенность и психологическая характеристика персонажей сменяются вариациями на тему человека, лишенного конкретных социальных и психологических характеристик. Возникают абстрактные статичные положения и позы, резкие, нарочитые цветовые сочетания, «неумелые» контуры фигур, асимметрия, ломаные линии, увеличенные, грубо заштрихованные детали, утрированно свободное обращение с пространственной перспективой и пропорциями. С помощью нового подхода Пикассо анализирует, выявляет пластические свойства самой натуры. Усилившаяся условность в работах художника – это результат глубинного погружения в натуру. Пикассо ощутил, что живопись обладает собственными средствами для более глубокого анализа человека – «на элементарном уровне», который был начат несколько раньше во французской поэзии, русской литературе, немецкой философии и австрийской психологии.

В эти же годы Пикассо начинал работать в скульптуре. Наступил очень короткий период увлечения антиками. Целые дни он проводил в Лувре, изучая греческую архаику, этрусское и египетское искусство, кикладских идолов и иберийскую скульптуру.

Но, похоже, Пикассо знал, что он ищет.

Перелом наступил весной 1907 года, но уже среди зимних работ появляются отдельные рисунки, в которых изображаемое распадается на несколько самостоятельных частей. Вначале таким отдельным от всего остального предметом становится голова. Пикассо вообще воспринимал голову как некое самостоятельное явление, а то и существо. Впервые это проявляется в портрете американской писательницы Гертруды Стайн.

Для этого полотна тридцатитрехлетняя женщина позировала более восьмидесяти раз. Портрет получался почти классическим и необыкновенно похожим. Но то, что возникало под кистью художника, удовлетворяло его все меньше и меньше. «В один прекрасный день, – вспоминает писательница, – он в ярости сказал: «Я перестал вас видеть, когда смотрю на вас». И оставил

работу над портретом». На несколько месяцев Пикассо покинул Париж и уехал на родину в Каталонию. А когда вернулся, быстро переписал портрет без модели. Теперь портрет выглядел резко, скупо, лицо приобрело сходство со схемой. Гертруда, увидев результат, огорчилась. А Пикассо невозмутимо сказал: «Ничего, когда-нибудь вы будете похожи на свой портрет». Его интересовало не внешнее сходство, а внутреннее. А предмет своих исканий он обычно уяснял уже в процессе работы над картиной.

Созданный Пикассо особый способ пластического обобщения, геометризация черт лица, который проявился во время работы над портретом американской писательницы, окончательно оформился после знакомства с африканской скульптурой. В отдельных подготовительных этюдах Пикассо 1907–1908 годов ясно просматривается влияние африканских масок и статуэток.

На них почти все мужские головы живут самостоятельной, отдельной от тела жизнью. Возможно, это объясняется тем, что сначала были написаны головы, и только потом проработаны плечи и части фигуры. Особый интерес представляют два рисунка женской фигуры со спины с поднятыми руками, выполненные весной 1907 года. Здесь уже в полной мере использован принцип архитектурного сочленения. Фигура составлена из нескольких самостоятельных объемов: шар головы, прямоугольник рук, треугольник спины и отделенные от туловища, четко очерченные, как самостоятельные объемы, ноги. Здесь последовательно используется геометрический способ построения фигуры, головы, маски, типичный для традиционной скульптуры, особенно выразительно проявляющийся в скульптурах западно-африканского народа фанг, в статуях и масках догонов, сенуфо, бамбара.

Той же весной Пикассо пишет одну из своих наиболее известных работ – большое панно «Авиньонские девицы» (которое сейчас находится в Музее современного искусства в Нью-Йорке). Своим названием картина обязана поэту А. Сальмону. Сам Пикассо никогда не давал наименований своим произведениям. В розовый период он задумал композицию «Гарема», идею которого навеял барселонский бордель, находившийся на улице Авиньон, где Пикассо обычно покупал краски. Художник полушутя говорил друзьям, что пишет тот самый публичный дом, что находится на Авиньонской улице.

«Авиньонские девицы» оказались настолько ни на что не похожими, что все почувствовали себя разочарованными. На первых эскизах, сделанных в Госоле, были изображены пять обнаженных женщин и двое одетых мужчин – студент и матрос,

на столе стояли фрукты, у матроса в руках был букет цветов, студент держал череп. В окончательном варианте остались только фигуры женщин, похожие на устрашающих идолов, и слабый намек на натюрморт на переднем плане. Череп тоже исчез, зато лица двух женщин справа превратились в мертвенные маски с темными провалами глазниц, написанные в штриховой манере, имитирующей приемы африканских скульпторов. Это полотно нельзя отнести к лучшим произведениям Пикассо, но оно знаменует собой прорыв в неведомое, в новую реальность. Это свидетельство рискованного эксперимента, черновик, «поле битвы», оно хранит следы влияний и метаний, предчувствие кубизма. Розово-голубой фон картины навевает мысль о прощании с предыдущим периодом. Даже самые близкие друзья Пикассо не приняли картину. Матисс был рассержен, посчитав ее пародией на новые искания. Один из ближайших друзей Пикассо, Жорж Брак, воскликнул: «Это все равно, что питаться паклей и парафином вместо нормальной пищи». Русский коллекционер Щукин горестно заключил: «Какая потеря для французского искусства!» Аполлинер признался, что не находит в этом полотне ничего, кроме смутных блужданий.

В течение нескольких следующих месяцев Пикассо писал, так сказать, «постскриптумы» к «Авиньонским девицам». Этот период искусствоведы назвали негритянским (потому что художник в это время интересовался африканской пластикой). Здесь были заложены первоосновы концепции кубизма. В 1908 году Жорж Брак привез из летней поездки в Экс, где незадолго до этого уединился Поль Сезанн (за что его прозвали «отшельником из Экса»), «кубизированные» этюды. Анри Матисс первым в шутку назвал их «маленькими кубиками». Это выражение подхватил какой-то журналист. Так родился новый термин.

С этого момента начинается многолетний период совместной работы Пабло Пикассо и Жоржа Брака. В 1907–1914 годах они работают в таком тесном сотрудничестве, что не всегда можно выделить вклад каждого из них на разных этапах кубистической революции. Влияя друг на друга, они разрабатывают новый стиль, ставший поворотным пунктом на пути от поисков художественного эквивалента реальности к ее полному пересозданию. Надо отметить, что никто из кубистов не начинал так, как Пикассо, который родился живописцем и не переставал им быть. Остальные же мыслили, скорее, как конструкторы, чем как живописцы. Самый крупный из его товарищей по исканиям Брак был по образованию художником-декоратором. Эволюция Леже, Ле Корбюзье привела их к архитектуре и декору. Глез и Метценже, ранние теоретики кубизма, считали одним из

краеугольных камней нового стиля полное изгнание «литературного содержания» из живописи. Пикассо и тут пошел против течения: «В сущности, самое лучшее – это картины, исполненные литературности, те, что рассказывают». Как ни парадоксально, Пикассо – один из зачинателей кубизма – был чужд ортодоксальных кубистов.

Теперь художник использует нейтральные серые, коричневые и зеленоватые тона, характерные для живописи Сезанна, но заметно «утяжеленные», помутнелые. Они комбинируются в геометрические блоки, обнажая некие изначальные «прототипы» человеческих фигур, вещей и мира природы. Пикассо рассекает их на плоскости и грани, продолжающиеся в пространстве, которое он воспринимает как твердое тело, ограниченное плоскостью картины.

В этот период художник был так мрачен, что Андре Дерен однажды сказал Канвейлеру: «Как-нибудь мы найдем Пабло повесившимся за его большой картиной».

Стремление к резкой, разрушительной деформации было знаменем нового века. А одним из самых популярных мотивов того времени был мотив «худого гостя» – демона-искусителя. Демон-искуситель занимал воображение многих – как художников и поэтов, так и обывателей. Журнал «Золотое руно» в 1906 году даже объявил конкурс на лучшее его изображение или описание. «Худой гость» являлся во сне и наяву и требовал отречения от света разума и погружения в изначальную стихию «варварства» с ее радостями и исступлениями, что позволило бы человеку бежать от своей постылой, одинокой и бессильной индивидуальности. Наступил реальный кризис эпохи. Кончалась эпоха расцвета буржуазной цивилизации, иссякали силы гуманизма, берущего начало в Возрождении. Происходила переоценка ценностей, утрата устойчивости, былых идеалов, что-то кончилось и что-то должно начаться, но что? Надо жить по-новому, но никто не знал, как именно. В 1905 году в Европе разразился острый франко-германский кризис. В 1907-м в Лондоне и Амстердаме состоялись международные конгрессы анархистов. Брюсов в 1908 году написал поэму «Огненный ангел». Испанец Бласко Ибаньес в 1906 году создал философско-психологический роман «Кровь и песок». А в России произошла революция 1905–1907 годов.

К тому же мироощущение людей было поколеблено сознанием того, что в это неустойчивое время техника и наука движутся вперед семимильными шагами. В 1903 году братья Райт создали самолет, который сумел продержаться в воздухе 93 секунды, а в 1909 году Луи Блерио уже перелетел через Ла-Манш,

супруги Кюри открывали радиоактивность, Эйнштейн – теорию относительности, в жизнь вошли электросвязь, кино. Создалось ощущение, что у науки иммунитет к болезням духа. Наука научилась проникать в сокровенные глубины. Начинало казаться, что она настойчиво подсказывает путь искусству. Но в лаборатории искусства используются свои инструменты – слова, звуки, краски, формы. И с помощью этих инструментов художники и поэты сводят проблему искусства к проблеме формы. В среде творческих людей пробудился интерес к очищенному от шелухи цивилизации искусству нецивилизованных народов, к древним фрескам, африканским скульптурам. Внешнее стало казаться пеленой, которая скрывает истинное. Пикассо пошел еще дальше, пытаясь открыть даже не суть модели, а суть творца, который эту модель изображает («Важно не то, что делает художник, а то, что он собой представляет»).

Он почти перестал писать людей и стал писать вещи. Можно сказать, что он раскрыл тему слепоты в новом ракурсе: на его полотнах появилось то, что видят руки слепого на ощупь.

Франк Эльгар: «Затворившись в своем ателье, он разглядывает окружающие его вещи: графины, стакан, пачку табака, гитару. Он рассматривает их под различными углами зрения, ощупывает руками художника, проникает в них всеми чувствами, выявляет их строение, сущность, вторгается в их бытие. В своем затворничестве он заново переживает генезис мира, всем своим существом переживает тайну творения».

Много лет спустя в 1964 году Метценже написал: «Видеть модель недостаточно, надо о ней думать. Ситуация фигур, пейзажей, натюрмортов определяется ныне не чем иным, как положением их в сознании художника».

Портреты 1909–1910 годов составляют отдельную, поистине гениальную страницу в творчестве Пикассо – Воллар, Канвейлер, Уде, «Дама с веером», «Королева Изабо». Это не просто портреты – это видение глубинной сущности человека как такового, в них нет ничего обыденного и сиюминутного, но при этом они остаются очень индивидуальными. Пенроз рассказывал, что по портрету Пикассо он узнал в лицо Вильгельма Уде, которого никогда раньше не видел, встретив его в 1935 году в каком-то кафе – т. е. через 25 лет после написания портрета.

Знаменитый портрет Амбруаза Воллара – владельца галереи, коллекционера, знатока искусства, друга художников считается шедевром кубизма. Этот портрет был приобретен И. А. Морозовым в 1913 году у самого Воллара. По технике – это сплошное напластование полупрозрачных, дымчатых, ломаных

плоскостей, которые выглядят как движущиеся «молекулы» кристаллической материи, которые в своем движении рождают формы. Мир на картинах Пикассо пластичен. В 1915 году художник написал еще один – уже реалистичный портрет Воллара в энгровской манере. Узнать натуру, которую мы видели на первом портрете, нетрудно, но на этот раз перед нами сидит заурядный человек средних лет, удачливый торговец картинами, лишенный какой бы то ни было одухотворенности.

Человек, мыслящий образами, легко понимает, почему Пикассо пришел именно к такой живописи. Сибирский самородок Суриков, считающийся реалистом из реалистов, объяснял некоей возмущенной даме: «Вовсе это не так страшно. Настоящий художник так должен всякую композицию начинать: прямыми углами и общими массами. А Пикассо только на этом остановиться хочет, чтобы сильнее сила выражения была. Это для большой публики страшно. А художнику очень понятно».

Личная жизнь Пикассо в это время тоже делает виток. В 1911 году в кафе «Эрмитаж» польский художник Маркуссис познакомил Пабло со своей подругой Евой Хумберт. Ева поразила воображение Пикассо, и он за рекордно короткий срок написал полотно «Моя красавица» (разумеется, в кубистической манере). Ева отозвалась на это скрытое признание. Женщин всегда привлекал особый магнетизм Пабло, внутренний огонь, взгляд его черных глаз, которые, по выражению Кокто, были «заряжены электричеством». Ева даже сопровождала его в поездках.

Аналитический кубизм Пикассо стал знаменательным этапом в истории искусства. Он и сейчас поражает своей мощью, хотя есть в нем что-то холодное, отстраненное, вызывающее содрогание. Но художник пошел дальше. Логика процесса вела от анализа к синтезу, т. е. к созданию «новой реальности». 1911–1912 годы – так называемый формальный период Пикассо и Брака. Мастер пишет целые серии композиций, в основном овальных. Его картины не случайно приобретают овальную форму. Овал – это античный символ яйца, основы жизни. Для Пикассо символика играла не последнюю роль. В его картинах бесконечно и безостановочно что-то происходит. Формы дробятся, умножаются, перетекают одна в другую. Художник изобретал все новые способы наложения друг на друга прозрачных плоскостей. Но синтетический кубизм исключал портретную живопись.

Теперь Пикассо пишет, в основном, натюрморты, преимущественно с музыкальными инструментами, трубками и коробками из-под табака, нотами, бутылками с вином и т. п. – атрибутами, составляющими неотъемлемую часть образа жизни

художественной богемы начала века. В композициях появляется «кубистическая тайнопись»: зашифрованные номера телефонов, домов, обрывки имен возлюбленных, названий улиц, кабачков. Вместе с излюбленными изгибами женоподобного тела скрипки и нотными знаками встречаются знаки игральных карт и игральных костей и слова «Ma jolie», «J'aime Eva». Речь идет о Еве Хумберт, жившей с ним в те годы.

Эренбург: «Никто в точности не знает, слушая его, где он кончает шутить; он умеет балагурить чрезвычайно серьезно, а серьезные вещи говорит так, что при желании их можно принять за шутку».

В каждой шутке есть доля правды. Можно ли принять два стула за автомобиль? Но ребенок переворачивает два стула и совершенно серьезно воспринимает себя в роли водителя. Важна точка зрения.

Пикассо тоже словно погружается в стихию игры – ищет новый переход к натуре, пытается, так сказать, примириться с природой. В его творчестве возникают коллажи («Натюрморт со стулом»). Сила его воображения заставляет предметы менять свою природу, исполнять чужие роли.

В коллажах Пикассо и Брака все больший вес приобретает тема урбанизма, одна из излюбленных тем искусства того времени. Судорожно нарастающие темпы урбанизации поражают воображение. Рост городов, грохот фабрик, обилие афиш, вывесок порождают чудовищный калейдоскоп. Урбанистическая тема в свою очередь провоцировала раздробленное, мозаичное восприятие. В коллажах Пикассо соединяются «куски цивилизации», ею же отвергнутые – обрывки газет, буквы вывесок, куски обоев, табачные обертки, измятые меню, визитки.

Со временем объем инородного материала в картине увеличивается – то появляются присыпки песком, то в плоскость картины монтируются кусочки дерева и металла, прикрепляются осколки стекла, лепятся гипсовые элементы. Время от времени Пикассо создает пластические конструкции из дерева, проволоки, картона, которые ничего не изображают, но остроумны и по-своему органичны. Пикассо признается: «Я люблю предметы, не имеющие ценности; если бы они дорого стоили, я бы давно разорился».

Хотя во многих своих значительных произведениях художник продолжает использовать некоторые кубистические приемы вплоть до 1923 года (например, «Три музыканта», написанные в 1921 году, «Женщины, бегущие по берегу», созданные еще через год), но собственно кубистический период в творчестве Пикассо заканчивается вскоре после начала Первой мировой войны,

разделившей его с Браком.

«Аскеза» аналитического кубизма у Пикассо больше никогда не возобновляется. Дальнейшая эволюция кубизма идет в юмористическом ключе, превращаясь в блестящую декоративную игру.

В это время мастер уже, очевидно, осознал, что ушел дальше других в своей разрушительно-созидательной деятельности.

В 1915 году в его творчестве снова возникает наш старый знакомец арлекин. На этот раз Пикассо изображает его как органического участника насмешливой буффонады – он составлен из ярких цветных прямоугольников, напоминающих о куклах на шарнирах.

В картине «Художник и его модель», написанной в 1914 году, и в ряде более поздних рисунков Пикассо проявился интерес к точным контурам и пластике форм. Еще через три-четыре года неоклассические и реалистические тенденции становятся явными. Многих это смутило: новатор, соблазнивший стольких художников, вдруг возвращается к традициям! В прессе стали появляться критические заметки о «художнике-хамелеоне».

В отличие от многих других, шовинистический угар и демагогия не затронули Пикассо. В глазах художника война 1914–1917 годов – это демонстрация величайшего человеческого безумия. Он не принимал войну и старательно бойкотировал ее. Еще одно печальное известие омрачило жизнь художника – выяснилось, что его спутница жизни Ева Хумберт больна раком. Пикассо остался в Париже, замкнулся в себе, вне привычного круга друзей. Одни ушли на фронт, другие были интернированы в нейтральной зоне. В 1915-м Ева Хумберт умерла.

В условиях войны, разрухи, неустроенности всегда растет тяготение к традиционным ценностям, уравновешенности. И в творчестве Пикассо появляются реалистические «энгровские» работы – они стали для художника струей свежего воздуха, символом стабильности.

В таком стиле написаны портреты писателя Макса Жакоба, похожего на нем на старого крестьянина (в 1944 году он погиб в фашистском концлагере), Аполлинера в военной форме (он умер в 1918 от раны, полученной на войне), целая серия портретов Ольги Хохловой, натюрморты с фруктами и цветами, танцующие пары. Пикассо играет в традицию.

В это время создатель труппы «Русские балеты Дягилева», организатор популярных в Париже «Русских сезонов» Серж Дягилев, умевший привлечь к работе над своими балетами самые громкие имена, собирался ставить очередной спектакль. Это должен был быть балет «Парад» на музыку Эрика Сати в

постановке Леонида Мясина. Автор либретто поэт Жан Кокто предложил Дягилеву пригласить Пабло Пикассо для работы над декорациями и костюмами, и русский импресарио, с 1914 года пребывавший под впечатлением статьи Николая Бердяева с блестящим анализом работ Пикассо, сразу же согласился.

Хореограф Мясин задумал спектакль в духе цирковой эксцентриады. В Риме уже шли репетиции. Художник с большим интересом принялся за новую для него работу.

В мае 1917 года в парижском театре «Шатле» состоялась премьера «Парада». Момент для этого, к сожалению, был выбран не самый удачный. Всего в каких-нибудь 260 километрах от столицы продолжались тяжелые бои французской армии с наступающими немецкими войсками. Тем не менее, на спектакль пришел «весь Париж».

Балет, по словам Ильи Эренбурга, напоминал «балаган на ярмарке с акробатами, жонглерами, фокусниками и дрессированной лошадью». По воле Пикассо оформление спектакля получилось двойственным. Занавес был выполнен в стиле, напоминающем розовый период, но стоило ему раздвинуться – и зрителя поражали кубистические декорации. На переднем плане сцены танцевали четыре актера, а в глубине двигались огромные механические фигуры, создавая эффект безжалостной подавляющей силы. Были привлечены и шумовые эффекты – рев самолетных моторов, стук пишущих машинок, вой сирен.

Премьера закончилась громким скандалом (что не помешало Дягилеву пригласить Пикассо в качестве художника еще несколько раз). Светская публика чуть не линчевала автора балета, наибольшее недовольство вызвало оформление. Собратья по палитре тоже не одобрили Пикассо, правда, из других соображений. Их покоробила его попытка выйти за пределы чистого строгого кубизма. Настоящий кубист имеет право рисовать только то, что лежит на столиках кафе, ну разве что еще гитару. И вдруг такое отступление от канонов – прикладное искусство – театральные декорации. Даже Брак не понял поступок друга. С тех пор они вместе больше не работали, хотя и продолжали дружить. Никто не хотел понять, что Пикассо не в состоянии быть слугой системы – какой бы эта система не была. Только Аполлинер не удивился – неоклассические устремления Пикассо были близки ему самому.

Работая в Риме над спектаклем, весной 1917 года Пабло Пикассо познакомился с одной из балерин – Ольгой Хохловой. Ольга была на десять лет моложе Пикассо и утверждала, что она дворянка. К тому моменту она уже пять лет танцевала в

знаменитой труппе Дягилева. До Анны Павловой ей, конечно, было далеко, но, тем не менее, она была старательной и дисциплинированной балериной, имела хорошую технику, неплохо «смотрелась» на сцене, поэтому ей иногда доставались даже сольные партии, хотя обычно она выступала в кордебалете. Родилась Ольга 17 июня 1891 года в украинском городе Нежине в семье полковника русской армии. В балет она пошла вопреки воле родителей. К ней неплохо относился Дягилев, который предпочитал брать в труппу «девушек из хороших семей». Ольгу трудно было назвать красавицей, но черты лица у нее были правильные и приятные, манеры хорошие, кроме того, она обладала тем особым русским шармом, который всегда так импонировал Европе. Ну, а твердый, решительный, бескомпромиссный характер и приличная доля ослиного упрямства до поры до времени не создавали проблем.

К этому времени Пикассо уже был знаменитым на всю Европу художником. Учитывая, что труппа Дягилева была немалой, Ольге льстило внимание художника.

«У меня 60 танцовщиц, – с юмором, хотя и не без гордости сообщал Пабло Гертруде Стайн. – Ложусь спать поздно. Я знаю всех женщин Рима». Но об Ольге он некоторое время не рассказывал.

Его друзья долго не могли понять, как Пикассо угораздило влюбиться в балерину, которая, по их мнению, ничего собой не представляла. Художнику, который пользовался в Париже шумной и порой скандальной известностью, было тогда 36 лет. Возможно, после бурных связей и легкодоступных женщин, с которыми он до этого имел дело, ординарность и обыденность Ольги казались ему свежестью, чистотой, а то и «экзотикой». К тому же он устал от бесконечных творческих терзаний, от внутреннего одиночества… Тогда он искал спокойную гавань, где мог бы отдохнуть от постоянных бурь в душе, в жизни и в искусстве.

Немаловажное значение имело и то, что Ольга была русской. В те годы Пикассо, великого революционера в искусстве, чрезвычайно интересовало все русское. Он даже собирался учить язык этой загадочной для него страны. Жадно читая газеты, он внимательно следил за развитием событий в России, где недавно закончилась одна и началась вторая революция.

Видимо, все это создавало вокруг балерины особый романтически-революционный ореол. Наконец, повлияла и возвышенно-чувственная атмосфера русских балетов, отношение Пикассо к Дягилеву, художнику Баксту. А композитором Игорем Стравинским он просто восторгался. Художника восхищала даже

его манера одеваться как настоящий денди. И если до этого Пикассо утверждал, что из всей музыки признает только фламенко, то, услышав «Весну священную», он был потрясен до глубины души. Когда темпераментный Пабло увлекся Ольгой, Дягилев с усмешкой его предупредил: «Осторожно, на русских девушках надо жениться». – «Вы шутите», – ответил художник, который считал, что всегда владеет ситуацией.

В Риме артисты балета жили в отеле «Минерва». Дягилев же, Пикассо, Кокто и Мясин, с которыми художника связывали приятельские отношения, остановились в гостинице «Россия». Пикассо встречался с Ольгой ежедневно. Они подолгу бродили вдвоем по Вечному городу.

Ольге нравился Пикассо, но она не спешила отвечать на бурные чувства художника. Танцовщица понимала, что карьеру в балете ей уже не сделать, что ей уже 26 лет и пора подумать об устройстве домашнего очага. Но получится ли из Пикассо с его богемным прошлым верный и заботливый муж? «Может ли художник быть серьезным человеком?» – допытывалась у Дягилева мать Ольги, узнав о том, что ее дочь собирается выйти замуж за парижанина, да еще художника. «Не менее серьезным, чем балерина», – отшучивался тот.

Тем временем прошла премьера «Парада». Несмотря на нерадушный прием публики, Дягилев повез постановку в Мадрид и Барселону. За балетом (точнее, за Ольгой) отправился и Пикассо. Он много рисовал, и в основном ее. Причем балерина, которая не любила непонятные ей эксперименты в живописи, требовала изображать ее в сугубо реалистической манере: «Я хочу узнавать свое лицо».

Летом Пикассо приехал в Барселону к матери и представил ей свою будущую жену.

Донья Мария тепло приняла русскую девушку, посмотрела пару спектаклей с ее участием, но решила предупредить: «Мой сын создан только для самого себя и ни для кого другого. С ним не может быть счастлива ни одна женщина». Ольга решила, что это обычное преувеличение, надеясь на свой твердый характер, – Пикассо выглядел совершенно влюбленным. В Барселоне художник написал ее очередной портрет с мантильей на голове, который подарил матери.

К сожалению, любовь не может ни остановить, ни изменить ход исторических событий.

Первая мировая война была еще не закончена. Франция пыталась залечить раны, перевести дух после кровавых дней Соммы и Вердена. Париж ожил, бросился наверстывать упущенное. Войска США, вступившие в войну на стороне

Антанты, стали прибывать во Францию. Начиналось американское «омолаживание» старой Европы. Ромен Роллан писал: «Все нашли выход и ринулись к нему: дансинги, спорт, путешествия, курильни, самки, – наслаждения, игра, забвение – бегство, бегство…» Художников и поэтов в кафе и на бульварах вытеснили иностранные туристы. Бестолковая полунищенская жизнь новаторов прошлых лет стала вызывать интерес людей, игравших в богему. Изменились и симпатии-антипатии художественной богемы Парижа. Она резко «полевела». Этому способствовала русская революция. Новая Россия вызывала огромный интерес. Эренбург писал: «Пикассо обнял меня и сразу заявил: "Ты знаешь, мое место там. Что мне делать во Франции мосье Мильерана?"» В это же время Альбер Глез выставил панно «Проект росписи одного из московских вокзалов». Поэт Сальмон прочитал Эренбургу поэму, озаглавленную русским словом «Приказ», Диего Ривера интересовался, как ему пробраться в Россию, а Леже мечтал работать в московском театре.

Творчество Пикассо тоже претерпевает изменения. Но если до 1917 года деление на периоды по признаку метода, манеры более или менее оправданно и удобно, то дальше оно теряет смысл, поскольку методы художника бесконечно варьируются, применяются одновременно и параллельно. Клод Руа вспоминал: «В день, чем-то для него омраченный, он мастерил рыбу, – получалась мрачная рыба, рыба-тоска, рыба-ужас… Почти все, что делает Пикассо, есть показатель температуры и освобождение… Среди холстов Пикассо есть такие, которые сделаны буквально тремя взмахами черпака, но я бы не советовал слишком долго оставаться наедине с ними в сумерки: они заразительны в высшей степени, они вас свалят с ног, вы будете охвачены самой черной, самой едкой, самой бешеной тоской, вы будете нокаутированы. И есть у Пикассо среди рисунков, сделанных в две минуты, вещи иного рода: простой арабеск, выполненный цветными карандашами, быстрый набросок на литографском камне. Но как они согревают, сколько в них радости, света, чувства довольства!»

Теперь оформление спектаклей Дягилева имело успех. Он доказал, что кубистские условности могут органически жить на сцене, хорошо сочетаться с пластикой андалузского народного танца или со старинной итальянской комедией дель арте.

Параллельно с этими изменениями в кубизме Пикассо исчезают урбанистические мотивы и ассоциации с царством машин. Его привлекает уже не индустриальный город, а южные, морские края. Он начал писать картины, воспроизводящие формы открытого окна, из которого видно то, что происходит снаружи.

В 20-х годах Ле Корбюзье еще пел дифирамбы «прямому

углу», а Пикассо уже успел охладеть к его эстетике. Стремление товарищей-кубистов к математической рациональности, расчету, техницизму не получило никакого отклика в душе художника.

Окрыленный успехом Дягилев со своим балетом отправился в Латинскую Америку. Ольга решила остаться с Пикассо. Выбор сделан. Многие друзья отговаривали Пикассо от брака с Ольгой, считая, что он будет неудачным. Художник не внял их советам.

Вернувшись во Францию, они поселились в маленьком доме в парижском пригороде Монруж – со служанкой, собаками, птицами и тысячью разных мелочей, которые везде сопровождали художника. Пока они жили почти в деревне, Маршан Поль Розенберг подыскивал им квартиру в самом Париже. Им было хорошо вдвоем. Она неплохо говорила по-французски, хотя и с сильным русским акцентом. Он рассказывал ей длинные фантастические истории и продолжал много работать, обычно по ночам. Однажды, разбуженный немецкой канонадой, Пикассо не нашел чистого холста и стал писать натюрморт с гитарой и бутылкой порто прямо на подвернувшейся ему под руку картине Модильяни. Именно в Монруже он написал знаменитый «Портрет Ольги в кресле», который сейчас выставлен в парижском музее Пикассо. Глядя на фотографию, сделанную в момент позирования для этой картины, посторонний наблюдатель легко заметит, что художник слегка приукрасил свою будущую жену.

12 июля 1918 года в мэрии 7-го парижского округа прошла церемония бракосочетания Пабло Пикассо и Ольги Хохловой. Оттуда они отправились в русский собор Александра Невского на улице Дарю, где состоялось венчание. На свадьбе присутствовали почти все друзья Пикассо: Дягилев, Аполлинер, Кокто, Гертруда Стайн, Матисс. Пабло был убежден, что женится раз и на всю жизнь, и поэтому в их брачный контракт включили пункт об общности имущества. Таким образом, в случае развода все имущество (включая все картины и скульптуры) делилось пополам.

После свадьбы молодожены поселились в большой квартире в самом центре Парижа на улице Ла Боэти. Рядом находилась галерея, где выставлялся Пикассо. Ольга с первого дня вжилась в роль хозяйки и принялась обставлять квартиру, руководствуясь собственным вкусом.

Пикассо ограничился тем, что навел беспорядок в мастерской этажом ниже, разложив коллекцию разных предметов и расставив вдоль стен свои картины и полотна Ренуара, Матисса, Сезанна, Руссо.

Теперь, когда Пабло стал знаменит и денег хватало не только на необходимое, но и на капризы, он оставался весьма

непритязательным в быту. Пикассо не возражал, когда Ольга покупала себе дорогие наряды, но сам предпочитал ходить в одном и том же костюме. Деньги он тратил на приобретение всевозможных экзотических вещей, подстегивавших его воображение, и щедро помогал неимущим собратьям по цеху. Последнее Ольге не слишком нравилось. Она надеялась вести светскую жизнь, приличествующую супруге признанного живописца. Ей нравились обеды в дорогих ресторанах, приемы, балы, которые устраивала парижская знать. Новоявленная аристократка была так настойчива, что ей даже удалось на какое-то время добиться желаемого и заставить мужа вести жизнь светского льва, а заодно и оттеснить «неподобающих» друзей.

В сентябре 1918 года Дягилев повез «Парад» в Лондон. Поскольку он собирался там работать над новым балетом «Трикорн» в постановке того же Мясина, Пикассо, который написал для нового спектакля эскизы декораций и костюмов, захватив жену, тоже поехал с ними. Они жили вместе с труппой в дорогом отеле «Савой» и по вечерам ходили с одного приема на другой. Пикассо вместе с молодой супругой повсюду оказывался в центре внимания и постепенно втягивался в вихрь светской жизни. Он заказал себе множество туалетов, носил золотые часы в кармашке своего жилета, не пропускал ни одного званого обеда. В течение нескольких недель человек, который до этого времени вел богемную жизнь, стал настоящим денди, таким же, как его друг Стравинский.

Надо признать, что, превратившись в салонного льва, Пикассо не утратил своей нечеловеческой работоспособности, стремления к совершенству. Он написал портреты Дягилева, Стравинского, Бакста, Кокто. На литографии, которая была использована для пригласительного билета на его выставку, он в очередной раз изобразил Ольгу.

Практически безупречное совершенство многих из рисунков тех лет напоминало бы работы Энгра, если бы в них не присутствовал карикатурный акцент. Художник словно следовал совету Ван Гога, который писал в письме брату Тео: «преувеличивай самое существенное». В те годы Пикассо заявил: «Искания в живописи не имеют никакого значения. Важны только находки… Мы все знаем, что искусство не есть истина. Искусство – ложь, но эта ложь учит нас постигать истину, по крайней мере ту истину, какую мы, люди, в состоянии постичь».

Постепенно необузданная художественная натура Пикассо взбунтовалась; художнику надоела великосветская и насквозь снобистская жизнь, которую ему приходилось вести. С одной стороны, впитанное с молоком матери, понятное каждому

испанцу стремление иметь дом, жену, детей. С другой стороны, Пабло чувствует себя стреноженным, Минотавром, запертым в Лабиринте условностей, которые мешают его творчеству. Он хотел оставаться абсолютно свободным человеком и был готов во имя этого пожертвовать всем остальным.

Теперь Пикассо – признанный мэтр. Его наперебой приглашают в салоны. И, с удовольствием надевая безупречный смокинг, он по-прежнему не относится к своим одеяниям всерьез – они были и остаются для него частью маскарада, мистификации, даже эпатажа. Однажды на балу у графа де Бомонт Пикассо произвел фурор, явившись в блестящем костюме матадора. Он полон сил, у него фешенебельная мастерская на улице Ла Боэти. Пикассо не желает быть «прирученным» художником, он всегда поступает наоборот. Не дает ни малейшей потачки публике, презирает ее.

Но время бунта еще не настало. 4 февраля 1921 года у Пабло и Ольги рождается сын Поль (Пабло, Пауло). В 40 лет Пикассо впервые становится отцом. Это событие заставило быстрее забиться сердце художника и наполнило его нежностью. Он сделал множество рисунков, запечатлевая на них первенца и жену. На каждом из рисунков отмечен не только день, но даже час. Здесь нет ничего от кубизма или сюрреализма – все они выполнены в неоклассическом стиле, а женщины в его изображении напоминают мадонну.

Несмотря на то, что Пикассо всегда пользовался успехом у противоположного пола, к женщине, ставшей матерью, у него было другое отношение. На его взгляд, женщина, которая не произвела на свет ребенка, не вполне состоялась. Известны, например, его более поздние язвительные замечания в адрес Доры Маар, не родившей ему сына. Поэтому Ольга Хохлова даже после развода осталась для Пикассо матерью в высшем смысле этого слова, тем более что он был первым мужчиной в ее жизни. И именно поэтому впоследствии сын Поль всегда стоял для Пикассо на ступень выше остальных детей – Майи, Паломы и Клода, которые были рождены в незаконном браке.

Ольга относилась к ребенку с почти болезненной страстью и обожанием. Ей казалось, что рождение сына укрепит их семью, в фундаменте которой появились первые трещины. Ольга чувствовала, как ее муж постепенно возвращается в тот мир страстей, мир искусства, куда она не могла, да и не хотела попасть. Ольга так стремилась оградить Пикассо от его друзей, что теперь у них почти не осталось общих интересов соприкосновения. Лишь с Гийомом Аполлинером она могла общаться. Но в ноябре 1918 года Гийом скончался. Художник

узнал о потере друга в парижском отеле «Лютеция». Случайно взглянув в гостиничное зеркало, он был так поражен выражением своего лица, на котором отразился беспредельный ужас, что схватил краски и тут же написал автопортрет (что делал очень редко, поскольку вообще не любил автопортреты, а зеркало называл дурацким изобретением).

Ольга, стремясь безраздельно завладеть вниманием мужа, периодически закатывала ему беспричинные сцены ревности, добиваясь, разумеется, прямо противоположного результата. Пикассо, которому порядком надоела светская жизнь, замкнулся в себе и словно отгородился от жены невидимой стеной. Главной его страстью всегда было искусство, ради которого он был готов пожертвовать всем. Художник очень любил историю о французском керамисте шестнадцатого века Бернаре де Палиси, который для поддержания огня в печи во время обжига бросал туда свою мебель, и видел в ней пример настоящего «горения» во имя искусства. При этом мастер добавлял, что бросил бы в печь и жену, и детей – лишь бы не дать угаснуть пламени.

В эти годы Пикассо – непревзойденный рисовальщик. Еще на рисунке 1918 года он продемонстрировал, что для него не существует трудностей в классическом рисовании – на небольшом пространстве рисунка непринужденно располагаются 15 фигур купальщиц, и лист при этом не выглядит перегруженным. Его знаменитый непрерывный контур не сковывает фигуры, а наоборот – освобождает, они словно движутся. Пикассо все чаще делает серии, циклы. Рисунки можно рассматривать как стадии какого-то сюжета, но при этом каждый из них остается самостоятельным и самоценным. Часто такая серия начинается с рисунка реального, похожего на натуру, потом следует цикл «разрушений», деформаций. Так выглядит его серия «Художник и модель» (причем в художнике мы без труда узнаем Рембрандта с его невестой) – привычный вначале облик великого голландца постепенно тонет в сплошной сети штрихов, которые в последнем рисунке серии словно дымятся. Пикассо очень любит «Метаморфозы» Овидия, которые импонируют его натуре. В 1930-м он создал шедевры графики – циклы иллюстраций к «Метаморфозам» Овидия и «Лисистрате» Аристофана. Здесь в полную силу проявились уникальные возможности полюбившейся художнику плавно льющейся непрерывной линии.

И в это самое время его искусство претерпевает еще одну метаморфозу – на сей раз это поворот к жестокости.

Произведения Пикассо 1925–1926 годов производят впечатление вулканического взрыва после долгого спокойствия. В картине «Танец» мы видим настоящую оргию смерти,

исступленную пластику трех палкообразных фигур. «Гитара» (завершающая длинную вереницу «Гитар») – выглядит как кусок грубой мешковины с дыркой, прибитый гвоздями к листу картона. Более того, художник собирался сделать еще и обрамление из лезвий бритвы – намек на то, что искусство опасно.

С середины 20-х годов образы Пикассо – это сплав презрения, сострадания и предостережения. Уже в это время они предвосхищают «искусство жестокости», «искусство абсурда», которое сложилось после Второй мировой войны. Еще не зная того, Пикассо идет к «Гернике». «Герника» – вот цель жестоких работ художника, кульминация его будущего гнева, вершина его гуманизма.

Пикассо часто говорил, что работает, не думая ни о прошлом, ни о будущем, а лишь выражая то, что чувствует в настоящий момент.

В апреле 1925 года он вместе с Ольгой и сыном поехал в Монте-Карло к Дягилеву. Там на репетициях художник снова стал рисовать балерин. Может быть, вернувшись в мир русского балета, он надеялся обрести утраченную гармонию отношений с женой?

Попытка не удалась. Мир не восстановился ни в семье, ни в душе.

В 1925-м начинается один из самых сложных и неровных периодов в творчестве Пикассо. После эпикурейского изящества мы попадаем в атмосферу конвульсий и истерии, в ирреальный мир галлюцинаций, что можно объяснить, отчасти, влиянием поэтов-сюрреалистов. На протяжении нескольких лет воображение Пикассо, казалось, могло создавать только монстров, неких разорванных на части существ («Сидящая купальщица»), орущих («Женщина в красном кресле»), раздутых и потерявших форму («Купальщица») или воплощающих метаморфические и агрессивно-эротические образы («Фигуры на берегу моря»).

Насколько на художника повлияли окончательно разладившиеся отношения с женой, трудно сказать. Возможно, это одна из причин такого изменения мировоззрения. Очевидно, основной причиной расторжения брака Пабло и Ольги, поначалу счастливого и вдохновляющего, было то, что Ольга пыталась направить его на путь респектабельности и салонного искусства, к которому он был органически не способен.

А в январе 1927 года в толпе, выходящей из метро, неподалеку от парижского магазина «Галерея Лафайет» Пикассо увидел красивую девушку с серо-голубыми глазами. «Он схватил

меня за руку и сказал: "Я Пикассо! Вы и я вместе совершим великие вещи"», – вспоминала впоследствии Мари-Терез Вольтер. Ей было тогда 17 лет. Она ничего не знала ни об искусстве, ни о Пикассо. Ее интересы были совершенно другими – плавание, гимнастика, велосипед, альпинизм. Поскольку она была несовершеннолетней, Пикассо приходилось скрывать свою связь с ней. Это была страсть, возбуждаемая секретностью, окружавшей их отношения. В 30-е годы художник даже писал стихи. Пикассо приобрел старинный замок Буагелу в Нормандии, устроил в бывших конюшнях огромные мастерские, чтобы вволю заниматься скульптурой, поселил там Мари-Терез, и она стала его единственной моделью. Одна из скульптур, сделанных с нее, – «Женщина с вазой» – сегодня стоит на могиле мастера, похороненного в местечке Вовенарг.

В 1930–1934 годах Пикассо самовыражается именно в скульптуре: бюсты и женские ню, в которых иногда заметно влияние Матисса («Лежащая женщина»), животные, маленькие фигурки в духе сюрреализма («Мужчина с букетом») и особенно металлические конструкции, имеющие полуабстрактные-полуреальные формы и выполненные порой из грубых материалов, которые он создает с помощью своего друга, испанского скульптора Хулио Гонсалеса («Конструкция»).

Летом 1931 года произошло главное событие парижского сезона: ретроспективная выставка работ Пикассо, открывшаяся в Галерее Жоржа Пети. Впервые художнику удалось собрать вместе 236 полотен, написанных им на протяжении последних десятилетий. Пикассо сам сгруппировал свои работы и проследил за тем, как и где они будут развешаны. Накануне выставки мастер очень волновался, обошел один за другим все залы и внимательно осмотрел каждую картину.

В начале 1935 года Мари-Терез сообщила, что ждет ребенка. Ребенок – это прекрасно, но для этого он должен был окончательно порвать с Ольгой. А там тоже ребенок и риск лишиться половины имущества…

Женщины и Пикассо – на Западе этой теме посвящены многие серьезные исследования и работы, имеющие скандальный характер. За свою долгую жизнь художник, обладавший, по словам А. Стасинопулос-Хаффингтон, огромным «сексуальным магнетизмом», имел сотни любовных связей, а в его творчестве в разные периоды исключительную роль сыграли семь женщин. В этом отношении жизнь Пикассо, считает американская писательница, как бы подтверждает пословицу, согласно которой Испания – это страна, в которой мужчины презирают секс, но живут ради него. Тем более, это касается художника, черпающего

свое вдохновение в отношениях с женщинами.

Сам Пабло Пикассо однажды признался, что он делил всех представительниц прекрасного пола на «богинь» и «половые коврики».

Ольга, его первая официальная жена, оказалась в числе редких исключений. «Я думаю, что умру, никогда никого не полюбив», – сказал однажды художник. По его словам, он не находил в женщинах того ответного чувства, которое так искал.

«Каждый раз, когда я меняю женщину, – заявлял Пикассо, – я должен сжечь ту, что была последней. Таким образом я от них избавляюсь. Они уже не будут находиться вокруг меня и усложнять мне жизнь. Возможно, так я возвращаю свою молодость. Убивая женщину, я уничтожаю прошлое, которое она собой олицетворяет». Художник любил повторять, что жизнь продлевают только работа и женщины.

Едва ли эти заявления мэтра стоит принимать за чистую монету. В них много эпатажа, свойственного ему стремления мистифицировать. И все же в отношениях с любимыми людьми, возможно, даже вопреки его желаниям, часто брало верх именно деструктивное начало. Покончили с собой Мари-Терез Вольтер и его вторая жена Жаклин, нервной депрессией многие годы страдали Ольга и художница Дора Маар, которая была его любовницей во время создания «Герники». Отравился его внук Пабло…

Но все это еще предстоит. А сейчас в его жизни две женщины. Одна – 24-летняя Мари-Терез, пока еще любимая, с будущим ребенком, вторая – опостылевшая 44-летняя жена с законным сыном и правом на половину его имущества (а значит, и картин). Раздражение и неприязнь к ней выливались в живописи. В серии картин, посвященных корриде, Пикассо изображал ее то в виде лошади, то старой мегеры. Объясняя впоследствии причины их разрыва, художник сказал: «Она слишком много от меня хотела… Это был наихудший период в моей жизни».

Теперь вдруг выяснилось, что у них различаются даже гастрономические вкусы. «Ольга, – сетовал впоследствии Пикассо, – любит чай, пирожные и икру. Ну а я? Я люблю каталонские сосиски с фасолью».

Тем не менее, он не хотел развода. Полный разрыв хотя бы с частичкой прошлого для него означал маленькую смерть. А смерть на протяжении всей жизни вызывала в нем трепетный страх.

Первой сдалась Ольга. После очередной особо тягостной семейной сцены в июле 1935 года она вместе с сыном покинула дом на улице Ла Боэти.

Возможно, напряжение, вызванное скандалами в семье, и тревожная обстановка стали причиной того, что в середине тридцатых годов искусство Пикассо развивается под знаком «обнаженного лезвия».

В 1934 году он путешествует по Испании, в результате чего коррида вновь занимает значительное место в его творчестве. Но теперь уже в зловещей экспрессионистской трактовке. На картинах художника бык вспарывает живот лошади – нет предела жестокости, краски яростны до крика. В некоторых композициях убийство лошади быком приобретает сходство с половым актом. В это время Пикассо часто рисует сцены насилия мужчины над женщиной. Эти картины в каталогах стыдливо именуются объятиями, но они гораздо больше похожи на убийства.

Скульптурные произведения Пикассо тоже принимают странную загадочную форму, открывающую смысл не сразу и с неожиданной стороны. Однажды он создал сложную запутанную композицию из проволоки, которая при освещении под определенным углом отбрасывала тень, похожую на профиль его натурщицы и подруги Мари-Терез.

Наряду с этими фантасмагорическими творениями Пикассо создал гравюры к Овидию и Аристофану, свидетельствующие о постоянстве его классического вдохновения и все возрастающем мастерстве рисунка.

В 1930–1937 годах Пикассо создает «Сюиту Воллара». В числе ста офортов, составляющих этот цикл и продолжающих традиции Рембрандта и Гойи, – сцены с человеко-быком, где мифологический обитатель Лабиринта Минотавр превращается в «миф Пикассо».

Вероятно, тема боя быков возникла в творчестве Пикассо во время двух уже упомянутых поездок в Испанию в 1933 и 1934 годах, причем облекается она в достаточно литературные формы: образ Минотавра то и дело возникает в красивой серии гравюр, созданных в 1935 («Минотавромахия»). Образ смертоносного быка завершил сюрреалистический период в творчестве Пикассо, но в то же время определил главную тему «Герники», его самого знаменитого произведения.

В 1935 году несколько сюрреалистов, в числе которых были Андре Бретон и Поль Элюар (Пикассо с ним связывали многолетние дружеские отношения) выпустили первый номер «самого красивого журнала по искусству», который они назвали «Минотавр».

Сюрреалисты видели в Минотавре «противоестественное, сверхчеловеческое и сверхреальное». Пикассо же любил это чудовище как раз за его «человеческую, слишком человеческую

натуру». Образ Минотавра художник вынашивал начиная с 1927 года – на одной из его картин появляется полуобнаженный человек, который корчится в кресле. В том же году он еще раз рисует бычью морду – на этот раз на фоне человеческих ног. Но из всех его полубыков наиболее интересными представляются работы из серии «Слепой Минотавр». В этом образе Пикассо сплавляет воедино быка, себя и своего покойного отца. Принципиальное значение в серии «Слепой Минотавр» имеет образ девочки-поводыря, которой по замыслу должна была быть Кончита, умершая в детстве сестра художника. На второй гравюре девочка прижимает к груди голубя, любимую птицу дона Хосе. И теперь эта девочка ведет Минотавра – дона Хосе, отошедшего в мир иной, на встречу с Пикассо, к той зыбкой грани, которая разделяет эти два мира.

«Я не знаю, хороший ли я живописец, но я хороший рисовальщик», – так в 1935–1936 годах говорит о себе сам художник. И действительно, в основном он рисует, почти перестав писать картины.

В 1936 году Пикассо официально расстался с Ольгой. Через некоторое время с помощью адвокатов они разделили имущество, но разводиться официально не торопились, и Ольга, с точки зрения закона, до самой своей кончины продолжала считаться женой Пабло Пикассо. Самое интересное, что с Мари-Терез – основной причиной домашних скандалов – Пабло тоже почти перестал поддерживать отношения, хотя в 1935 году она родила ему дочь Майю. Ребенка назвали Марией Консепсьон в честь той самой умершей сестры Кончиты. Малышку при этом записали как дочь неизвестного отца, а художник согласился быть ее крестным (!).

Пикассо покинул и Париж, и поместье Буагелу, переселился в местечко Трембле под Версалем и жил уединенно. Здесь он большей частью писал натюрморты с горящей свечой возле окна, книгами и бабочкой на подоконнике – гимн тишине.

Он обеспечивал обеих своих женщин деньгами, но на людях предпочитал появляться с третьей дамой – югославской художницей и фотографом Дорой Маар. Она стала главным источником его вдохновения в предвоенные годы. Их связь продлится до 1946 года.

Но до 1946-го еще надо дожить. Мир в Европе весьма неустойчив. Первая мировая война не только не решила, а наоборот, обострила проблемы. В Германии вовсю цветут реваншистские настроения. В Италии буйствуют чернорубашечники.

Пикассо с нетерпением следил за событиями на родине.

Когда в 1936 году Правительство Народного фронта предоставило автономию Стране Басков, он, как за самого себя, радовался за гордый народ, никогда и никому не покорявшийся еще со времен мавров. Но вскоре франкистский режим упразднил автономию. В 1936–1939 годах на родине Пикассо разгорелась братоубийственная гражданская война. В это время республиканское правительство Испании попросило Пикассо стать директором мадридского музея Прадо. Он согласился, писал картины, продавал их, а вырученные деньги вносил в фонд обороны. В январе 1937 года художник написал памфлет «Мечты и ложь Франко» с иллюстрациями, по накалу страстей, лаконичности и броскости напоминающими плакаты (серия акватинт «Мечты и ложь генерала Франко», отпечатанная в виде открыток, разбрасывалась с самолетов над позициями франкистов).

А 26 апреля 1937 года всех потрясло сообщение о бомбежке Герники. Герника – небольшой баскский город с двумя заводами – машиностроительным и оружейным – оказался почти стертым с лица земли бомбардировкой германской авиации.

Еще в январе 1937 года Пикассо получил заказ республиканского правительства на панно для испанского павильона на международной выставке в Париже. Он долго не начинал работать над этим заказом, все откладывая и откладывая за другими заботами и картинами. Но потрясенный бомбежкой Герники Пикассо взял невероятные темпы. За какой-нибудь месяц он создал полотно 1,5 метра в высоту и 8 метров в длину. 1 мая он закончил черновой набросок, 11 мая приступил к работе над холстом, а в начале июня картина уже висела на выставке. Дора стояла рядом и фотографировала создание «Герники» этап за этапом.

Это полотно можно считать главным событием середины тридцатых годов и, пожалуй, самой значительной работой Пикассо за всю его жизнь. Все основные элементы «Герники» уходят корнями в испанскую почву. Истоки этой картины можно увидеть в полотне Гойи «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года», но одновременно в ней преломились и глубоко личные впечатления художника, нарисовавшего когда-то на стене мансарды Сабартеса (его друга еще с 1899 года, а с 1935 года – личного секретаря и биографа) «бычий глаз». Тайна выразительности «одинокого глаза» давно преследовала художника – еще с тех пор, как он увидел на фреске Микеланджело «Страшный суд» человека, закрывшего один глаз рукой. Его поразил невыразимый ужас, сосредоточенный в другом глазу. Светлые и темные монохромные краски словно доносят до

нас жар от всполохов пожара. В центре композиции, наподобие фриза, в соединении кубистическо-сюрреалистических элементов показаны павший воин, подбегающая к нему женщина и раненая лошадь. Здесь же изображена плачущая женщина с мертвым ребенком, за ее спиной – бык со сверкающим глазом и женская фигура с воздетыми вверх руками, охваченная пламенем. В темноту маленькой площади, над которой висит фонарь, протягивается длинная рука со светильником – символом надежды. (До 1981 года это поразительное полотно находилось в Нью-Йорке, в Музее современного искусства, сейчас оно хранится в музее Прадо.)

Уже всем стало ясно, что Европу вот-вот охватит война. Поднялась волна экономического кризиса, начались биржевые лихорадки, в прессе то и дело сообщали об аферах неслыханного масштаба, самоубийствах. Роковую беспомощность индивидуума хорошо ощущал Кафка, но он умер, не дожив до конца 1920-х, поэтому не мог увидеть собственными глазами и описать все это. И тогда появились монстры Пикассо.

Их подлинная сущность – безволие. Оно в их анатомии, бескостной, бесстержневой, как у чапековских саламандр («Сидящие женщины», «Купающиеся с мячом», «Спасение», «Женщина на берегу моря»).

Пикассо издевается над своими моделями. Он в который раз насмехается над окружающим миром, но это невеселый смех. 1938–1941 годы – это период исступленной ипохондрии в творчестве Пикассо.

Первое, что приходит в голову при взгляде на серию «Сидящих женщин», – здесь похозяйничал безумный хирург (даже маленькая дочь и старый друг Сабартес выглядят на портретах расчлененными каким-то маньяком). Глумливые дьявольские деформации достигают апогея в 1940 году – в год оккупации Парижа. Самое же отталкивающее впечатление, пожалуй, производит «Причесывающаяся женщина», а зловещая «Кошка, поймавшая птицу», просто наводит дрожь.

3 апреля 1940 года Пикассо подал официальную просьбу о предоставлении ему французского гражданства. 25 мая он получил официальный отказ. В документах полиции Третьей Французской Республики, принявшей такое решение, он назван анархистом, «так называемым современным художником, пропагандирующим коммунистические идеи». «Во время гражданской войны в Испании он перечислял значительные суммы денег социалистам» и даже грозился завещать все свое состояние СССР. Заключение звучит так: «Этот иностранный гражданин не имеет ни единой причины для получения

французского гражданства и является личностью подозрительной с точки зрения национальной безопасности».

Мнение комиссара полиции 8 округа о жителе улицы Боэти как о достойном гражданине и ручательство служившего в армии Жоржа Брака изменили позицию чиновников полицейской префектуры: Пикассо был бы плохим французом. Через несколько лет после окончания войны, ближе к 1950-м, когда художественную славу Пикассо уже не могли игнорировать даже государственные институции, он с легкостью получил бы французское гражданство (да и любое другое тоже) – если бы выразил таковое желание. Но художник так и не захотел сделать этого. С началом войны американское посольство во Франции предложило Пикассо и Матиссу переехать в Соединенные Штаты, но оба мастера отказались. В те годы Пикассо чувствовал себя настолько одиноким, что даже стал время от времени заходить к Ольге, якобы поговорить о сыне, который тогда жил в Швейцарии.

Правда, оккупация не повлияла на работоспособность художника: он продолжал создавать портреты, скульптуры («Человек с агнцем»), скудные натюрморты, которые порой с глубоким трагизмом выражали безысходность эпохи («Натюрморт с бычьим черепом»). Однажды во время оккупации фашисты явились в мастерскую художника. Увидев «Гернику», один из гестаповцев спросил: «Это вы сделали?» На что Пикассо ответил: «Нет, это сделали вы». Немудрено, что фашисты объявили его искусство дегенеративным. Ему было запрещено выставлять свои работы.

В годы войны Пикассо сблизился с коммунистами – участниками Сопротивления. Одним из организаторов движения был его знакомый писатель Луи Арагон, да и с Максом Жакобом, Семюэлем Беккетом и многими другими людьми искусства, воевавшими с захватчиками, его связывали давние приятельские отношения. Ну, а многие борцы Сопротивления носили с собой как талисман маленькие репродукции его «Герники».

А жизнь, несмотря на оккупацию, текла своим чередом – в 1943 году в парижском ресторанчике, находившемся напротив мастерской Пикассо, художник познакомился с молоденькой художницей Франсуазой Жило. Живая, энергичная девушка покорила Пабло и вскоре появилась на его полотнах.

Последнее трагическое произведение Пикассо – это картина «Бойня», написанная мастером в 1944–1945 годах. В августе 1944-го произошло долгожданное освобождение Парижа. Осенью того же года художник публично заявил о своем вступлении в коммунистическую партию, хотя не проникся ее идеями настолько, чтобы выражать их в своих крупных исторических

произведениях. Уже в октябре в Осеннем салоне была устроена выставка под названием «Салон освобождения». Целый зал занимали произведения Пикассо – 74 картины и 5 скульптур. Несколько лет, проведенных художником в отрыве от публики, и тягостное мироощущение военных лет не прошли бесследно – его работы не понравились. Возмущенные обыватели требовали: «Объясните эту бессмыслицу! Верните деньги!»

Впрочем, мэтру не привыкать к таким эксцессам. Он почти не обратил внимания на инцидент в Салоне. Знаменитому художнику уже 75. Рядом – восхищенная молодая художница. Да, он немолод, но его пристальный «взгляд палача» по-прежнему действует на женщин завораживающе. Он в очередной раз влюбляется, и она отвечает ему взаимностью. Пикассо устраивает мастерскую в замке Гримальди и обретает там вторую молодость с Франсуазой. В течение следующих десяти лет юная художница была женой Пикассо. Символом их союза стало создание картины «Женщина-цветок». Франсуаза позировала не более часа. Весь этот час Пикассо просидел перед ней, не притрагиваясь к карандашу. Потом сказал: «Не надо больше позировать. Я вижу, как рисовать».

Франсуаза весьма скоро забеременела и в мае 1947 года подарила мэтру сына Клода. Это был очередной удар для Ольги Хохловой. Ее молодость давно прошла, сын не радовал. Зарабатывать деньги не было особой необходимости – ими бывшую жену снабжал Пикассо. И все, чем ей оставалось заполнять свою жизнь, – это продолжать ревновать бывшего мужа ко всем новым связям. Она строчила ему гневные записки на смеси испанского, французского и русского языков, содержание которых сводилось к тому, что Пикассо ведет себя низко. Часто она прикладывала к посланиям портреты Рембрандта или Бетховена и объявляла ему, что он никогда не станет таким же великим, как эти гении.

В 1947 году Пикассо приехал в городок Валлорис – традиционный центр керамики на юге Франции – и открыл для себя радость солнца, пляжа, моря. Художник начал работать на местной фабрике «Мадура», он изготовил здесь множество блюд и сосудов самых разнообразных форм, декоративных тарелок, антропоморфных кувшинов и статуэток в виде животных («Кентавр»), иногда несколько архаичных по манере, но всегда полных очарования и остроумия. Особенно оригинальны созданные в тот период скульптуры («Беременная женщина»). Некоторые из них («Коза», «Обезьяна с малышом») сделаны из случайных материалов (например брюхо козы он сделал из старой корзины) и считаются шедеврами техники ассамбляжа.

Перед старинным романским собором на торговой площади Валлориса установили статуя его работы «Человек с ягненком»; а в крипте храма в 1952 году разместили живописные панно «Война» и «Мир».

Летом Ольга отправилась вслед за Пикассо на юг, где художник жил с Франсуазой и их сыном Клодом, и начала преследовать по пятам молодую женщину. Та старалась не обращать внимания на оскорбления, а порой и оплеухи стареющей женщины.

В 1949 году Франсуаза родила дочку Палому. Пикассо в очередной раз стал отцом, получив новый толчок к созданию многочисленных семейных картин, мощных и очаровательных. А еще три недели спустя Пикассо превратился в деда – у Поля родился сын, которому в честь художника дали имя Пабло, но потом обычно звали Паблито. Со старшим сыном Пикассо связывали сложные отношения. Он не слишком интересовался его судьбой, так как не мог простить Полю того, что он оказался ординарным человеком, лишенным талантов. Поль Пикассо, проведя всю войну в Швейцарии, вернулся в Париж лишь после освобождения. Работы у него не было, зато было дорогостоящее пристрастие к наркотикам и алкоголю. Деньги на все это он с завидным постоянством выпрашивал у отца.

А тот в 1949-м нарисовал знаменитого «Голубя мира», который в 1950 году вместе с «Юностью» – плакатом Конгресса сторонников мира, посвященного запрету атомного оружия, сделал художника легендарной личностью. В 1951-м создал картину «Война в Корее». Если бы не неприятности с сыном, послевоенный период жизни Пикассо можно было бы назвать счастливым. Все произведения, созданные им в 1945–1955 годах, – очень средиземноморские по духу, для них чрезвычайно характерны античные мотивы.

Но в 1953 году Франсуаза Жило и Пикассо расходятся. (Много лет спустя Франсуаза в своей скандальной книге «Жизнь с Пикассо» сведет с ним счеты и напишет, что художник постоянно издевался над ней, а когда она заболела, продолжал добивать ее, повторяя: «Ненавижу больных женщин».)

Этот разрыв стал для художника началом тяжелого морального кризиса, который эхом отдался в замечательной серии рисунков, написанных в конце 1953 – феврале 1954; в них Пикассо в своей озадачивающей и ироничной манере выразил горечь старения и свой скептицизм по отношению к самой живописи. В 1954 году после тяжелого воспаления легких старший сын Пикассо Поль, живший тогда с матерью в Канне, оказался на грани смерти. Доктор послал Пикассо телеграмму с

просьбой срочно приехать. Ответа не последовало. Может быть, ему помешало то, что в том же 1954-м мэтр повстречал 34-летнюю Жаклин Рок – свою последнюю любовь, изящный профиль которой напоминал сфинкса.

Ольге Хохловой, которая в полном одиночестве жила в Канне, в это время становилось все хуже. Она, как и Ева Хумберт, страдала от рака. Ольга долго и мучительно болела и наконец 11 февраля 1955 года скончалась в городской больнице. На похороны пришли только ее сын и несколько друзей. В это время в Париже Пикассо заканчивал картину «Алжирские женщины» по мотивам Делакруа и не приехал.

Слава художника все ширилась. В 1956 году посетивший Францию американский фоторепортер Дэвид Дуглас Дункан попросил у Пикассо разрешения сделать серию его фотографий. До того Дуглас был одним из ведущих корреспондентов нью-йоркского журнала «Лайф», но в 1955 году решил уйти на вольные хлеба и стать свободным фотографом. Это оказался самый правильный шаг в его жизни. Его встреча с Пабло Пикассо и сделанные тогда фотографии обеспечили Дугласу место в истории и энциклопедиях. В 1958-м он выпустил серию «The Private World of Pablo Picasso» («Частный мир Пабло Пикассо»), в 1961-м – «Picasso's Picasso» («Работы Пикассо»), в 1974-м – «Goodbye Picasso» («Прощай, Пикассо») и в 1976-м – «The Silent Studio» («Тихая студия»).

Примерно в это же время французский режиссер Анри Жорж Клузо, известный экспериментатор, решил создать свою пятую по счету картину в жанре кинонаблюдения за Пабло Пикассо, с которым был дружен уже более двадцати лет. И в том же 1956 году фильм под названием «Тайна Пикассо» завоевал специальный приз на Международном кинофестивале в Канне (а в 1984-м французское правительство объявило этот фильм национальным достоянием). Клузо и его оператор Клод Ренуар (племянник знаменитого художника) установили камеру позади холста, на котором работал маэстро. Благодаря изобретению уникальной техники рисунка, видимого с обратной стороны полотна, им удалось запечатлеть рождение шедевров. В фильме Клузо видно, как, шутя и играя, художник фиксирует оттенки чувства и вспышки фантазии, успевая за их метаморфозами.

В 1956–1957 годах Пикассо выполнил новый заказ – монументальную композицию «Падение Икара» для здания ЮНЕСКО в Париже. В курортном городке Антибе к востоку от Канна он создал ряд произведений для музея Гримальди, который вскоре получил название «музей Пикассо».

В 1957 же году Пикассо написал серию работ на тему

Веласкеса под названием «Менины». Всего в те месяцы художник написал 45 работ, которые могут считаться вариациями на тему картин Веласкеса, серию из 9 работ «Голубь», три пейзажа, картину «Пианино» и несколько вдохновенных портретов жены (Жаклин Рок, на которой он женился, будучи почти 80-летним старцем). А она, заботясь то ли о его, то ли о своем спокойствии, запретила всем его детям и бывшим подругам видеться с маэстро, лишь Мари-Терез позволила переписываться с ним.

В 1957-м мэтр купил замок Вовенарг, где написал еще одну вариацию на тему классических живописных работ – на этот раз «Завтрака на траве» Мане. А в 1961 году уже порядком уставший от жизни Пикассо уединился на своей вилле Нотр-Дам-де-Ви в Мужене, что в Приморских Альпах. В мае 1968 года Пикассо передал серию «Менин» в дар барселонскому музею, носящему его имя. Никто из критиков не смог адекватно прокомментировать своеобразные дерзкие интерпретации знаменитых картин (в 1950-м были написаны «Портрет художника, в подражание Эль Греко» и «Девушки на берегу Сены. По Курбе»), в которых Пикассо дал волю своей неуемной фантазии, то убирая фигуры, то добавляя вымышленные, превращая картины в шарады.

Вскоре художник ощутил, что возраст дает о себе знать. У него – всегда здорового и крепкого, начинаются нелады со здоровьем. Небрежно написанные холсты «позднего Пикассо» представляют любимые им сцены: художник и модель, образы античной мифологии, натюрморты, цирковые мотивы и мотивы боя быков, женский портрет.

30 июня 1972 года Пикассо выполнил последний автопортрет цветными карандашами.

Последние месяцы, проведенные в Нотр-Дам-де-Ви, он уже не слышал и не видел, а Жаклин мыла и кормила его… 8 апреля 1973 года не стало одного из самых выдающихся художников двадцатого столетия. Пикассо прожил почти 92 года и оставил после себя более 80 тысяч полотен, рисунков и скульптур. Он похоронен возле своего замка Вовенарг.

Паблито, 24-летний внук Пикассо, умолял отца разрешить ему присутствовать на похоронах деда. Однако Жаклин категорически отказала. В день похорон Паблито выпил флакон с деколораном – жидкостью для обесцвечивания. Когда его доставили в больницу, врачи констатировали, что он сжег себе все внутренности. В течение трех долгих месяцев, благодаря постоянным операциям и пересадкам, врачи поддерживали в нем жизнь. Их услуги оплачивала Мари-Терез Вольтер, продав несколько полотен маэстро. Но спасти внука Пикассо не удалось.

Его похоронили в той же могиле на кладбище Канн, где уже покоился прах его бабки Ольги.

Через два года, 6 июня 1975 года, от цирроза печени, вызванного алкоголем и наркотиками, в 54-летнем возрасте умер Поль Пикассо.

Знаменитый художник прожил более 90 лет, но так и не оставил завещания. В шутку Пикассо не раз говорил друзьям: «С моим наследством будет сложнее, чем вы можете себе представить». Действительно, кто же стал наследником мэтра?

Пикассо женился дважды: на Ольге Хохловой в 1918 году, на Жаклин Рок в 1961-м. Вместе с тремя внебрачными детьми у него было восемь наследников. После смерти сына Поля и внука Паблито осталось 6 претендентов: внуки, Марина и Бернар, последняя жена Жаклин и трое внебрачных детей Пикассо: Майя (дочь Мари-Терез Вольтер), Клод и Палома (дети Франсуазы Жило). Все они были признаны наследниками художника.

Много ночей подряд грузовики, охраняемые нарядами жандармерии, вывозили из виллы Нотр-Дам-де-Ви на Лазурном берегу в столицу Франции полотна и другие произведения покойного. Оценка наследства художника длилась два с половиной года. Была получена астрономическая сумма – 1 миллиард 251 миллион 673 тысячи франков. Пресса заговорила о «наследстве века». Начались долгие юридические баталии за многомиллионный лакомый «кусочек». В реестре имущества Пабло Пикассо оказалось 1876 картин его кисти, 7089 рисунков, 18 095 гравюр, около 10 000 лито– и линогравюр, 1355 скульптур, 2880 керамических произведений, 11 гобеленов, 8 ковров… И это не считая того, что было продано художником самим еще при жизни.

В результате многолетних дрязг значительную часть имущества прибрало к рукам государство в качестве налога. Из оставшегося самую большую долю – три десятых – получила жена художника Жаклин, внукам Марине и Бернару досталось по две десятых от общей суммы. Кроме того, всем наследникам было предоставлено право взять себе на память одну из работ художника. Марина выбрала картину, где изображена совсем молодой ее бабушка – Ольга Хохлова.

Но… богатство Пикассо не принесло счастья никому из его родных. Печать трагизма лежит не только на работах Пикассо, которые, как кардиограмма, отразили все изломы и потрясения XX столетия, но и на судьбе его близких. Уже после его кончины – 20 октября 1977 года в гараже своего дома в средиземноморском городке Жуан-ле-Пен повесилась 68-летняя Мари-Терез Вольтер, одна из возлюбленных Пикассо. А накануне открытия очередной

выставки художника в Мадриде 15 октября 1986 года в 3 часа утра в своей кровати застрелилась Жаклин Пикассо…

Из всех его близких наиболее удачно, пожалуй, сложилась жизнь у его внучки Паломы, на украшениях и духах которой красуется фамилия великого испанца…

В искусстве, завершающем классическую традицию, творчество Пикассо было, несомненно, самым замечательным явлением. Его безошибочное чувство границ, острое, как ощущение пропасти, позволяло ему проделывать невероятные вещи, демонстрировать на первый взгляд абсолютную, анархичную свободу и при этом оставаться по ту сторону грани, отделяющей искусство в его классическом понимании от продуктов его распада. Пикассо, который может быть назван профессиональным революционером в искусстве, – заключительный аккорд классической традиции, подобный грохоту рушащегося здания.

Пабло Пикассо оказал громадное влияние на художников всех стран, став самым известным мастером в искусстве XX века.

Было издано огромное количество монографий, исследований и романов, посвященных жизни и творчеству уникального художника. Но и «белых пятен» все еще предостаточно. В парижском музее Пикассо, например, хранится более ста писем Ольги Хохловой, адресованных мужу, но доступ к ним пока закрыт. А ведь знакомство с письмами помогло бы лучше понять, какую роль она сыграла в жизни художника-новатора, прояснить их отношения.

Интересные материалы можно найти и в России. Так, архив Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина располагает редкими фотографиями Пикассо, Ольги Хохловой и их сына Поля. Эти снимки были приобретены в 1973 году у Людмилы Николаевны Митиной, отчим которой, Владимир Степанович Хохлов, был родным братом жены художника.

Для того чтобы представить себе полную картину жизни этого человека, следовало бы поговорить о нем с разными людьми – родными и близкими, друзьями и врагами. Поскольку такой возможности у нас нет, попробуем выслушать хотя бы одну точку зрения – его сына Клода, последние годы занимающегося творческим наследием своего отца и организацией выставок его работ, давшего после одной из выставок интервью журналистам:

«…Я не собирался управлять огромным художественным наследием отца, поскольку целиком был поглощен делами, которые мне очень нравились. С ранней юности я интересовался фотографией, дизайном, кино и уже в 19 лет уехал из дома. Работал с несколькими признанными мастерами фотодела,

снимал фильмы. Отца я очень любил, но не чувствовал себя связанным с его творчеством, понимал, какой это колоссальный труд – управлять наследием этого гениального человека. Два года меня уговаривали адвокаты, и пришлось согласиться.

И вот много лет я – генеральный уполномоченный по «семейным делам» Пикассо, хотя удается теперь чаще, чем несколько лет назад, заниматься и дизайном изделий из стекла, фарфора, дерева. Для некоторых известных художественных салонов я оформлял павильоны на международных выставках. Но все-таки больше приходится заниматься выставками работ отца.

Больше в нашей семье это делать некому. Самый старший из детей Пикассо – Паоло родился в 1921 году, когда отец состоял в браке с русской Ольгой Хохловой. Сестра Майя родилась в 1935 году во втором браке с Мари-Терез Вольтер. Нашей (моей и моей сестры Паломы) матерью была Франсуаз Жило, с которой отец прожил десять лет – до 1953 года.

Биографы зачастую не жалеют красок, описывая распри в нашей семье, в действительности многое складывалось совершенно не так, особенно в отношениях между детьми. Мне до сих пор очень не хватает Паоло, который тяжело заболел и скончался в 1976 году. Будь он жив, конечно, его бы выбрали в управляющие отцовским художественным наследием. И он, и Майя были частыми гостями в нашем доме, моя мать очень нежно относилась к обоим. Кстати, мы были очень похожи с Паоло. Как-то я зашел в парижское ателье Марка Шагала, и тот заговорил со мной по-русски, перепутав меня с братом, а я по-русски не понимал ни слова.

Отец и мать, которая тоже была художницей, не оказывали на нас ни малейшего давления. Нам было предоставлено право выбора занятий, и они не принуждали нас к рисованию, не пытались приобщить к религии. Все это объяснялось, видимо, тем, что в семьях и отца, и матери относились к детям совершенно иначе. Отец рассказывал нам, что наш дед лупил его палкой, если рисунки мальчика не соответствовали его вкусу. Мать, прежде чем стать художницей, окончила по настоянию родителей, но против своего желания, юридический факультет.

Конечно, мы любили бывать в ателье отца. Мне нравилось наблюдать, как рождаются картины и особенно скульптуры, но я вместе с сестрой и матерью лишь изредка рисовал на больших листах бумаги. Отец как-то запечатлел нас на полотне за этим занятием. Он был очень активным человеком, молодым и телом, и душой.

Когда я родился, ему уже было без четырех лет семьдесят. Отец не играл с нами в футбол, что нам и не требовалось, не

гонялся за нами в «казаки-разбойники», не ходил на теннисную площадку, зато рассказывал чудесные истории и с большой любовью готовил специально для нас. Делал он это великолепно, а рыбу мог приготовить так, как никто другой.

Мы с Паломой не позировали отцу. Но с Паоло создан образ арлекина. Моделью выступала и Майя, которую Пабло Пикассо увековечил в 1938 году с куклой Нанеттой и лошадью. Себя и мать я узнал на полотне «Женщина и ребенок» или в одном из произведений в образе мальчика с мячом. Главное, конечно, заключалось не в моей персоне, а в нежности, в надежде взрослых, которую они связывают с маленьким человеком.

Из привычных нашей семье предметов кисть великого мастера запечатлела кухонную обстановку в картине «Кухня», которая находится в парижском музее Пикассо. Мы часто ужинали на кухне. На стенах висели испанские керамические тарелки, стояли две клетки с птицами, необычной была вся утварь. Для зрителей эта картина, конечно, абстрактная, а для меня – подлинная реальность. С этой кухней у меня связаны чудесные годы, когда мы были все вместе.

В 1953 году отец с матерью расстались, но вопреки тому, что об этом написано, для нас этот разрыв вовсе не был трагедией. Палома и я жили у матери в Париже, где ходили в школу, а на каникулы отправлялись на юг Франции к отцу, и его новая жена относилась к нам очень сердечно. С теплотой встречали здесь и Паоло с Майей.

Мы с сестрой были внебрачными детьми и по старому закону не имели права носить фамилию отца. И только в середине семидесятых годов справедливость восторжествовала, и все дети Пабло Пикассо были уравнены в правах. Наша мать еще жива, большую часть времени проводит в Нью-Йорке, но часто приезжает в Париж. Она рисует, пишет, посещает выставки, невероятно активна для своего возраста.

Ну а выставками отцовских произведений приходится заниматься мне. Говорят, что художественные произведения Пикассо не пользуются спросом на рынке. К счастью, искусство – это не рынок художественных творений. Немало было великих произведений, которые в свое время не ценились на рынке. И наоборот, на некоторых картинах, позднее забытых, зарабатывали кучу денег.

Действительно, Пикассо сейчас не в моде. Но искусство двадцатого столетия нельзя представить без Пикассо, как и без Сезанна. Отец однажды сказал, что для него нет искусства прошлого или будущего. И если произведение не может занять достойное место в своем настоящем, оно не имеет значимости.

Что бы сейчас ни говорили о произведениях Пикассо, по-прежнему не переводятся фальсификаторы, которые пытаются нажиться на его имени. И при жизни отца подделывали его картины, но тогда разоблачить жуликов было просто – стоило только показать полотно самому Мастеру. Сейчас, тем более с развитием новых технологий, это делать значительно труднее, иногда работа по разоблачению подделок выпадает и на мою долю.

Правда, есть и своего рода «защитный бастион» – создан каталог, в который занесены все творения Пабло Пикассо, где бы они ни находились – в государственных галереях, музеях или частных собраниях…»

В искусстве XX века не найти, пожалуй, фигуры более масштабной, чем автор «Герники». Его фамилию используют как имя нарицательное в значении «художник». Фамилия Пикассо четырежды фигурирует в Книге рекордов Гиннесса: как самого плодовитого художника в истории, как автора рекордного количества работ, проданных с аукционов, как автора самой дорогой абстрактной композиции («Ночи Пьеретты», созданные им в 1905 году, были проданы на аукционе Бинош и Годо в 1989-м за 315 миллионов французских франков) и как автора самой дорогой акварели (его «Акробат и юный арлекин» были оценены на аукционе Кристи в 10 миллионов фунтов стерлингов).